

# فن القصة

والتكوين الثماني  
لكاتب القصة  
العربي

للدكتور السعيد الورقي

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

عليّ أن أوضح في البداية، أنني أرى القصة — قصيرة كانت أم طويلة —  
أخصب الفنون المعاصرة، واقدرها على أن تكون الفن الذي يلخص  
خصائص الفنون الأخرى ويوظف طاقاتها الإبداعية، وهذا بلا شك يجعلها  
في مكان الصدارة بين غيرها من الفنون المعاصرة، بل ويجعلها اقدر على أن  
تكون فن العصر الذي يمكن أن يقدم اكمل الصيغ الفنية.



والفن القصصي، صيغة ادبية حديثة — إذا قيست بفنون الادب الاخرى — فهي في الآداب الغربية لم تظهر قبل القرون الثلاثة الاخيرة (١)، واما في الادب العربي، فلم تظهر الا مع هذا القرن او قبيله بقليل (٢) ولقد كانت هذه الصيغة الادبية — في الحقيقة — وليدة الاهتمام بالانسان والتاريخ، ومحاكاة حركة الانسان والتاريخ في واقع المجتمع البشري الحي. وخلال رحلة الفن القصصي، عرفت القصة كثيرا من اساليب البناء الفني، وذلك للوصول الى تعميق الحقيقة واتساعها.

حاولت القصة من خلال اسلوب السرد والتتابع التاريخي ان تصور الواقع من خلال منهج فكري او نظرة ثورية في الواقعية النقدية والطبيعية والادب الفيكتوري وواقعية ما قبل الثورة الروسية في روسيا ثم الواقعية الاشتراكية. وهكذا اهتمت اعمال ديكنز وزولا وبلزاك وتشيكوف وجوركي وامثالهم، اهتمت هذه الاعمال بتصوير علاقة الانسان بالغير من خلال التركيز على المجتمع ومؤسساته تركيزا يقدم الانسان كائنا يتحرك في زمن مترجم الى علاقات اجتماعية في أحداث مترابطة ومتعاقبة.

قدمت هذه الاعمال «واقعا متماسكا»، هضمه الكاتب سلفا وعلق عليه، ويكفي الكشف عنه بدقة للعثور على صورة متماسكة له. ونقلت للقارئ قصة بطل يعيش في عالم محدود المعالم، يحركه كيفما شاء وفي الاتجاه الذي يشاء. (٣)

ولعل اهم ما يمكن الاشارة اليه هنا ونحن نتحدث عن هذه المرحلة، هو ماقدمته هذه الاعمال بلغة الادب، حيث انتقلت بها من شكلية النثر الفني حيث اللغة قيمة وغاية في ذاتها، الى مفهوم جديد للغة في الادب، يقوم على اعتبارها وسيلة توصيل واتصال، وافعال حركة نامية.

ولقد كانت اعمال ديستوفسكي، والتي تنتمي في اطارها العام الى الملامح السابقة، كانت اعماله التي قامت على محاولة استكشاف الحياة



الباطنية للإنسان، مقدمة تمهيدية للقصص النفسي وما تطور عنه من تيار وعي وقصص وجودي واتجاه لما فوق الواقع، على النحو الذي توضحه أعمال جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف وكامى وأعمال أمثالهم.

لقد رأت هذه الأعمال أن الشخصية ليست وجوداً خارجياً فقط، وإنما هي أيضاً وجود داخلي وهذا الوجود الداخلي عالم مستقل بذاته عن عالم الخارج وأن اتصال به وتفاعل معه. لذلك فالحدث هنا ليس هو الحدث الواقعي الموضوعي الذي تتوالى فيه اللحظات متعاقبة، وإنما هو حدث داخلي نفسي.

وهكذا اتجهت هذه الأعمال إلى التعبير عن الوجود الداخلي، واعتبرته المنفى الاضطرابي، والسجن الذي لانهاية له من هذا الوجود غير المبرر.

واستخدمت القصة هنا أسلوب تيار الوعي للتعرف على العالم الداخلي للذات، وللكشف عن مستويات الوعي الإنساني السابقة على التعبير واستطاعت قصة تيار الوعي أن تستفيد من تقدم نظريات علم النفس في منجزات فرويد ويونج وبرجسون وغيرهم، كما استطاعت أن تستفيد من المنجزات العلمية والرياضية والاقتصادية الحديثة، وكذلك استطاعت أن تستفيد من إسهامات علم الاجتماع وعلم الإنسان وعلم الأساطير.

ومن خلال توظيف هذه المستوعبات، قدمت القصة عالماً حائراً تختلط فيه الذاتية بالموضوعية في مزيج من الأحاسيس والانطباعات والتجارب التي لا تحدد موقع الإنسان من العالم الذي يعيش فيه إلا بالقدر الذي ينعكس به الواقع الخارجي في وعي الإنسان. وتحولت القصة إلى مادة شعرية، بعد أن أصبح الواقع القصصي واقعاً شعورياً أسطورياً تُشعُّ فيه أكثر الإيماءات الانفعالية ذات الدلالات النفسية والأسطورية والروحية والصوتية والاجتماعية. (٤)

ومنذ الأربعينات من هذا القرن، ظهرت في فرنسا مدرسة الرواية

الجديدة التي ضمت عددا من كتاب القصة الجديدة؛ على رأسهم ميشيل بيتور وآلان روب جرييه وناتالي ساروت.

وكانت هذه المدرسة الجديدة بأعمالها ونظرياتها النقدية ثورة على النظرة الواقعية باتجاهاتها التي رأت في الانسان وحياته مقياسا للكون، كما كانت ثورة على النظرة النفسية باتجاهاتها التي رأت الذات مقياسا للكون.

رأت مدرسة الرواية الجديدة، انه لما كان الانسان ظاهرة من ظواهر عديدة في هذا العالم، فان الاختصار عليه — سواء باعتباره وحياته مقياسا للكون، او باعتبار ذاته هي المقياس — سيؤدي الى تضخيم مزيف ومبالغة من شأنها ان تفقدنا البصيرة الموضوعية التي تباعد بين الشعور الانساني والشيء الكائن.

فالعالم كون متحرك «حتى في اكثر اشكاله مادية، بل حتى في سويداء سكونه الظاهر». (٥) وقد اتجهت القصة من خلال هذه النظرة الى محاولة تصحيح وضع الانسان من اجل فهم اعمق للكون، وصولا الى سيكلوجية الحقيقة ذاتها كما يقول سارتر عن اعمال ناتالي ساروت في مقدمته التي كتبها لقصتها «صورة مجهولة» <http://Archivebeta.Sakhrit.co>

هكذا اتجه كاتب القصة — من خلال استيعابه للآطار الحضاري الذي يشكل عصره، الى ان «يخترع الوسائل التي يبحث بها، والى ان يعيد النظر في مناهجه كذلك» (٦) وصولاً للحقيقة التي تكشفها المعارف العلمية، وتطورات عالم متقلب وتغيرات معقدة لا تتوقف من حولنا. فليس «العالم مثلما كان منذ مائة عام مثلاً». لقد تطورت الحياة المادية والفكرية والسياسية بشكل واضح. مثلما تغير المظهر الفيزيقي لمدننا وبيوتنا وقرانا وطرقنا.. الخ. هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى فان معارفنا عما فينا وعما هو موجود حولنا (ونعنى المعرفة العلمية سواء في علوم المادة ام في علوم الانسان). قد صادفت هي ايضا انقلابا صارخا» (٧)

على هذا النحو الذي ابناءه، استطاع الفن القصصي من خلال رحلة لم تتجاوز بعد ثلاثة قرون في الادب الغربي، ان يقدم للكاتب المعاصر حقيقتين :

**الاولى :** ذلك الميراث الهائل من البحث والمعرفة، وهو ميراث استفاد — موظفاً — كل الخبرات البشرية ؛ العقلية والعلمية والروحية .

**والحقيقة الثانية،** هي ماسبق ان قررناه في البداية، حين ذكرنا ان الفن القصصي قد استطاع ان يختصر كل الفنون الاخرى ؛ موظفاً امكاناتها التعبيرية، فحقق بذلك مفهوماً لفن شامل .

لقد استطاعت القصة الواقعية بكل اشكالها ان تحتوي البناء الملحمي الدرامي، حيناً « كانت سيرة معركة، او سلسلة من المعارك بطلها الانسان » . ( ٨ ) كما استطاعت القصة في هذه الواقعية توظيف قدرات فن التصوير بما تعرضه من لوحات تتحرك بالوانها وظلالها .

واستطاعت القصة النفسية باتجاهاتها ان توظف قدرات الشعر الغنائي والموسيقى، حين اهتمت بالظلال الابدائية وبالطاقات الانفعالية في اللغة .

اما الرواية الجديدة — التي هي في الحقيقة تجميع لكل المنجزات السابقة الى جانب اضافاتها — فقد استخدمت الى جانب طاقات الفنون التقليدية، امكانات فن جديد على الحضارة البشرية هو فن التصوير المرئي والمسموع ( في السينما والتليفزيون والراديو ) حيث اهتمت اعمال جرييه وساروت وامثالها بالتكوين الذي يملك امكانات التأثير على اكثر من حاسة في وقت واحد مع التركيز بشكل خاص على حاستي العين والاذن . يقول روب جرييه « إن قطعات المونتاج » وتكرار المشاهد، والتناقضات والشخصيات التي سرعان ماتتجمد مثلما يحدث في صور الهواة، كل هذا يعطي لهذا الحاضر المستمر قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور،

وانما بالتكوين» (٩)

لقد تمكنت القصة — خلال ميراثها هذا — من التأكيد على ان الفن حياة، وانه لاشيء فيه يكتسب بشكل نهائي، كما انه لا يمكن للفن ان يوجد دون اعدادات النظر المستمرة.

كما استطاعت القصة من خلال احتوائها لمناهج الفنون الاخرى وادواتها وخصائصها التعبيرية ان تكون الفن الاشمل.



هذا هو الميراث القصصي الذي يقف امام كاتب القصة في الادب العربي المعاصر آتيا من الآداب الغربية.

اما ميراثه القصصي في ادبه العربي، فبالاضافة الى ما في تراثنا القديم من اشكال قصصية كتبت بقصد تعليمي او اخلاقي، وكانت اللغة في اغلبه غاية في ذاتها فيما عرف بالنثر الفني (١٠) الى جانب هذه الاشكال القصصية، فامام كاتب القصة العربي المعاصر، رصيد هائل من المحاولة والتقليد والتجريب والتفرد، خلال مرحلة قاربت على القرن، استطاع فيها كاتب القصة العربي ان يختصر رحلة الثلاثة قرون الغربية، وان يؤكد في نهايتها تجربته الخاصة بعد هضمه لكافة التيارات والاتجاهات الغربية المتعددة.

«تنبّهت مصر أولاً الى هذا الفن الجديد، ثم نبّهت الى ضرورة خلق مثيله في مصر وفي العالم العربي» (١١) كان هذا منذ مطلع القرن العشرين او قبيله بقليل.

هكذا تعرف الادب العربي على فن جديد، استطاع خلال فترة ضئيلة — اذا قيس بتاريخ فن الشعر — ان يحتل الصدارة، وان يخفت صوت الشعر مع ماله من رصيد في الوجدان العربي.

وتلاحقت اجيال كتاب القصة في الادب العربي في سرعة مدهشة ،  
مثل فيها كل عقد جيلاً له نصيبه الواضح من المحاولة والتجريب ، وله  
اسهاماته الملحوظة في التطوير والتقدم ، وله ملامحه التي تميزه عن غيره .



كل هذا يمثل ميراثاً من المعرفة والخبرة امام كاتب القصة المعاصرة ، يجد  
معه نفسه مطالباً اولاً بان يكون وثيق الاتصال بحركة القصة في العالم ، وان  
يلم بحكم هذا الاتصال — بالميراث القصصي الهائل الذي يشكل جزءاً هاماً  
من خبرته الفنية .

حقيقة ، هناك قصور شديد في متابعة الحركة الفنية في العالم ، لقلة  
الترجمات ، والافتقار الى تخطيط منظم لحركة الترجمة والمتابعة .

ان هذا يتطلب من المسؤولين — خاصة — ان مسؤولية الثقافة في اغلب  
البلدان العربية مسؤولية دولة او مؤسسات ثقافية تتبع الدولة — يتطلب هذا  
من المسؤولين ، العمل على اعداد تنظيم دقيق لحركة الترجمة ، يقوم عليه اساتذة  
متخصصون ، تتاح لهم امكانية التعرف على ماتقدمه المطابع الغربية لاختيار  
اصلح مايقدم للقارئ العربي في ترجمة علمية مزودة بالدراسات التي تعين  
على تفهم مادة الكتاب والتعرف على مؤلفه ومكانته ... الخ .

بل ان على هذه المؤسسات ، تقع كذلك مسؤولية مايلقاه الكتاب العربي  
والمجلات الفنية والعامة من متاعب تحول بينها وبين حرية الانتقال في البلاد  
العربية مما يزيد من صعوبة التعرف على مايدور في الساحة الادبية حتى  
على المستوى العربي .

ومثل هذا يقال ايضاً عند النظر الى هذا الفقر الشديد الذي تعانيه  
مكتباتنا ودور عرض الكتب ، يتمثل في قلة — بل انعدام — ماتضمنه من  
كتابات حديثة صدرت عن دور النشر الاجنبية .



ولا يقف التكوين الثقافي لكاتب القصة — وعلى الاخص الكاتب العربي — عند حد التعرف على الخبرة الفنية فيما قدمه الكتاب من اعمال قصصية فحسب، بل انه مطالب ايضا بالتعرف على مجموع العلوم والمعارف البشرية التي تشكل اساس خبرته بالانسان وبالوجود. لقد خصصت بالقول كاتب القصة العربي، لأن هذه الظاهرة تكاد ان تكون مفتقدة في اعمالهم القصصية.

فالملاحظة الجديرة بالاعتبار، ان الاعمال القصصية الغربية، تطرح من خلالها تجربة مثقف تعرف على المنجزات البشرية في ميادين العلوم النظرية والتجريبية والروحية والنفسية والاجتماعية، كما ان بها هضما موفقا للفنون المختلفة في اتجاهاتها واساليبها. لقد ادرك الفنان الغربي، انه معني اساسا بالتجربة الانسانية وبظواهر الوجود من حوله، وان عليه بالتالي ان يكون على علم بكل ماتوصل اليه الانسان من معرفة حول الانسان وظواهر الوجود.

لكن المتتبع للانتاج القصصي الهائل في الادب العربي الحديث والمعاصر، سيلاحظ ان الغالبية الغالبة نتاج تجربة محدودة الثقافة والخبرة.

كذلك يجب ان يضع كاتب القصة في الاعتبار، ان مجال ابداعه فن شمولي، استطاع ان يوظف طاقات كل الفنون الاخرى. لذلك فهو مطالب بالتعرف على الامكانيات الابداعية لهذه الفنون ومدى استغلالها لتطوير فنه.

ان هذا لن يثري العمل القصصي فحسب، بل سوف يمكن كاتب القصة من التغلب على منافس خطير للعمل القصصي عند جمهور القراء، واعنى به الفنون السمعية والبصرية.

لقد ارتبطت القصة في نشأتها الاولى في الادب العربي الحديث بهدفين هما: التسلية والقيمة الاخلاقية. ولا يزال الهدفان مسيطرين على اذهان غالبية قراء القصة الذين يمثلون جمهورا عريضا للقصص التجاري والبوليسي وغيرها من قصص التسلية. هذا في الوقت الذي تلقى فيه الاعمال الفنية —

خاصة المعاصرة — صدوفا واعراضا من جمهور القراء .

ففي هذا الوقت الذي يطالب فيه المثقفون بضرورة تقريب المسافة بين الكتاب والقارئ، بمساعدة القارئ على التزود بالخبرة الفنية اللازمة له والتي تمكنه من الاستمتاع بهذا الفن الذي لم يكتب بقصد التسلية او بقصد اخلاقي، في هذا الوقت يلقي فن القصة مزاحمة شديدة ومنافسة خطيرة من فنون التسلية السمعية والبصرية التي تجد اقبالا جماهيريا اكثر من قراء قصص التسلية .

إن التغلب على هذه المشكلة، يمكن كما قلت، حين تنجح القصة في توظيف امكانيات هذه الفنون المستحدثة، على نحو مانرى في الرواية الجديدة في فرنسا، وذلك الى جانب الاستخدام الموفق لطاقت الفنون الاخرى .

وهكذا يتضح لنا كيف تمكنت القصة، خلال رحلتها القصيرة نسبيا، من توظيف طاقات الفنون الابداعية، واستغلال خصائص الصياغة في كل فن منها، فتوصلت بهذا الى فن شمولي .

وقد اثر هذا بدوره على طبيعة التكوين الثقافي لكاتب القصة، وخاصة في الادب العربي المعاصر، الذي اصبح مطالبا بمعرفة مسار هذا الفن في الادبين الغربي والعربي ومعرفة اتجاهاته وخصائص كل اتجاه، كما انه مطالب ايضا بالتعرف على كل ما انجزته البشرية بصدد بحثها عن حقيقة الانسان وظواهر الوجود، او هو على الاقل مطالب بمعرفة الروح الكامنة وراء هذه المنجزات . وعلى كاتب القصة المعاصرة كذلك ان يسعى الى معرفة طاقات الفنون الاخرى ووسائلها التعبيرية وامكانيات هذه الوسائل متوسلا الى توظيف هذا كله في فنه الشامل (١٢) .

د. السعيد الورقي



هوامش :

(١) انظر دائرة المعارف البريطانية : مادة Novel ومادة Short Story

وانظر كذلك The English Novel

(٢) انظر د. عبدالمحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة ، وكذلك د.

عبدالعزیز عبدالمجید Modern Arabic Short Story

(٣) د. سامية اسعد: الرواية الفرنسية المعاصرة، مجلة عالم الفكر الكويتية،

المجلد الثالث، العدد الثالث، ١٩٧٢، ص ٧٢٥

(٤) انظر الفصل الخامس من كتاب

Stream of Consciousness in the Modern Novel by Robert Humphry

والترجمة العربية له التي قام بها الدكتور محمد الربيعي في طبعة نشرت

دار المعارف — القاهرة وانظر كذلك الفصل السابع من كتاب

The English Novel

(٥) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى،

دار المعارف بمصر، ص ١٣١

(٦) ادوار لوب واندرليه استوفاج : الرواية الجديدة في فرنسا، مجلة الهلال

القاهرة، يونيه ١٩٦٦، ص ٨٩ (بدون مترجم)

(٧) نحو رواية جديدة ص ص ١٤٠ — ١٤١

(٨) مقدمة د. لويس عوض للترجمة العربية للكتاب نحو رواية جديدة، ص

٨

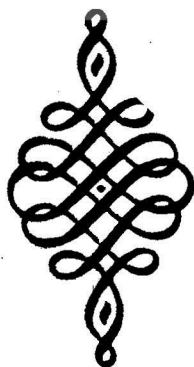
(٩) نحو رواية جديدة، ص ١٣٢

(١٠) انظر: محمود تيمور: محاضرات في القصص في ادب العرب

(١١) د. سعيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار

المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ص ١٦

(١٢) لا انكر ان لدينا من الكتاب من تتوافر لديهم هذه المكونات او غالبيتها ، نذكر منها اسماء نجيب محفوظ — جبرا ابراهيم جبرا — حليم بركات — غادة السمان — الطيب صالح — نعيم عطية — محمد الصاوي — ليلى بعلبكي — ذا النون ايوب — فاضل العزاوي — الطاهر وطار — احمد المديني .



قصة قصيرة

# أمام بوابات القمح

محرك المخرنبي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الصبح

الحواري الظلييلة، ونتلاقى اذ نحتشد  
في شارع «الكامب» المفضي إلى  
شونة الغلال..

يأخذنا الشارع، يأخذنا ونحن  
ندرج على أرضه الترابية مسرعين ..  
كل يحمل قلة ماء ممتلئة وطبقاً فارغاً  
وكيساً خالياً من قاش، وأملاً في  
العودة بحصاد وفير من قح تم حصاده  
منذ حين .

«لازم .. لازم .. قتل زمزم لازم»  
هكذا كنا حانقين، والمسافة بين  
قول الصغار والفعل يمكن أن تتراعى  
بحراً بلا آخر أو تدنو عرض قحة .  
والشمس تصعد .. تفيض وتملأ الدنيا  
فتنبع من كل مكان، من جوف  
البيوت الرمادية، من أحواش السلام  
الرطبة المعتمدة، من عند أركان

كانت العربات تمر بنا مثقلة  
بأحمالها من زكائب القمح، تستنفر  
التراب حولنا والعدو في أقدامنا، وهي  
تسبقنا إلى «البوابات» حيث نسعى  
.. ترمق عيوننا امتلاء الزكائب  
بشوق، وتخيلنا الحبات المنعمة  
الاكتناز ذات الشق الحنون الغور في  
تجانس هذه السمرة الدافئة ..

«— لو الواحد يأخذ زكية بحالها ..  
لو

— الزكية الواحدة فيها قح يكفي سنة  
.. أكثر من سنة

— كم يوماً ولا ملأت نصف طبق

— زمزم هي السبب  
— آه زمزم .. هي السبب»

كنا نتجمع هناك حيث يصب  
شارع الكامب، أمام البوابات الهائلة  
التي تفتح على ساحة الشونة حيث  
تتوقف العربات لتنزل أحمالها. نصنع  
قوساً مشوقاً إلى القمح، ونحن نحتمل  
قلل الماء للسقيا .. مايكاد واحد من  
الحمالين أو رجال الملاحظة يعلن عن  
عطشه حتى يتفكك في لحظة قوسنا  
ونحن نجري ونتزاحم، نتدافع

مصطخبين وكل منا يعلي قلته ويعلن  
عنها بالصياح :

«— خذ مني أنا — أنا — لا أنا —  
أنا ياعم — والنبي أنا — ربنا يخليك  
أنا — أنا. ».

وهنا صاحب القلة التي تمتد إليها  
يد العطشان، إذ بعد ما يروى العطش  
يمتلئ طبق صاحب القلة بالقمح مما  
تسلل من خروم الزكائب .. نحسد  
الفائز في كل مرة ونغبطه الى حين  
لكننا لانلبث حتى ننسى ونحن  
نتزاحم، نتدافع، ونصطخب متنافسين  
على الفوز بطبق القمح من جديد.

لقد دفعنا دفعاً من قبل امهاتنا  
لننفع من هذا الشيء في البداية، ثم  
أصبح هذا الأمر لعبة يومية وعملاً في  
آن، وكان التنافس يتأجج، وكل منا  
يتفنن ليفرد قلته بميزة وزواق ..

كانت هناك: قلة الولد الأبيض  
البريش — من حارة جنب الجامع،  
حمراء بأذنين وقد ألبسها بُرنساً بغطاء  
.. كانت قلة نظيفة ومضحكة كطفل  
أحمر بقبعة بيضاء. وكانت هناك قلة  
الولد ذي القصة «الكوكو» — من

بيت المأذون، وقد غطاها بشاش أبيض  
نظيف ورائحة ماء الورد تتصوع منها.  
وكانت هناك قلة بنت النجار وبها عود  
النعناع.

كان التنافس متأججاً حتى أن  
عشرات القلل التي كنا نعليها — لحظة  
يطلب أحدهم الماء — لم يكن بينها  
واحدة تشبه غيرها. ولم تكن هناك قلة  
لا يصيبها الدور، اذ تمتلئ الأطباق  
بالقمح واحداً من وراء واحد، والقمح  
نفرغه من الأطباق في الأكياس  
القماش التي نحملها، وما تكاد  
الشمس تتوسط السماء ملتهبة والظل

تدوسه الأقدام حتى نرغب في العودة  
قائمين بما حصدنا — وهو كثير، وتكون  
القلل خفيفة فرغ ماؤها بينما ثقلت على  
أكتافنا الأكياس. كان الأمر هكذا،  
ثم اكتشفنا ببطء أننا نعود بالقلل  
ثقيلة.. بينما تخف فوق أكتافنا  
الأكياس. ثم لم تعد أطباقنا تستقبل  
حبة قمح واحدة، ونحن في هذا اليوم  
كنا حائقين:

« — زمزم هي السبب.

— يشربون من قلتها وحدها

— وكأن فيها ماء السلسيل» ..

أدركنا أن أحدهم مايكاد يعلن  
عن عطشه ونحن نندافع حتى تظهر ..  
تفاجئنا دائماً بظهورها وهي التي كانت  
— منذ قريب — واحدة منا، صغيرة  
مثلنا، ومثلنا نندافع وتعلي قلتها وتعلن  
عنها بالصياح.

أصبحت تفاجئنا بظهورها من وراء  
.. تتقدم بغير سرعة ولا تكبد حتى أن  
ترفع قلتها مثلنا، في مشيتها شيء  
غامض لانعرف كنهه، ثم أنها تأخذ  
في اكتساحنا ..

تشق تراحنا .. سكيناً حادة تقطع  
في جنب هش، تعبرنا ولداً بعد ولد،  
وبسناً بعد أخرى، ولا يشربون إلا من  
قلتها ثم يكلمونها بكلام ونحن في  
دهشة، وطبقها يمتلئ بالقمح مرة بعد  
مرة، لنعود بقللنا ثقيلة في كل يوم،  
وفي كل يوم نعود بالأكياس خفيفة أو  
فارغة.

« — يارب تموت حالاً .. زمزم

— نموتها أحسن

— آه نقتلها »

« — لازم نقلها . »

نقتلها ؟ لا تعود إلى مفاجأتنا  
بالظهور؟ لا تعود إلى اكتساحنا ؟ نعود  
بقللنا خفيفة كما مضى ، وبالأكياس  
يثقلها القمح ؟

تلتمع وتغري البصر .. تلتمع ،  
فتعمي البصيرة . ولم يكن هناك شيء  
يكف هذا الالتماع الخايل إلا سدر  
الليل .

اذن سنقتل زمزم في الظلمة ..  
واتفقنا .

بالليل

كنا كثيرين حتى ملأنا بير السلم  
الرطب الذي نختبئ فيه ، تفرقنا  
الظلمة ، ونسمع أخفت الأصوات دون  
أن نرى .. سنقتل زمزم ، كان هذا  
ما تجمعننا عليه .. نقلها بأي شيء ؟

أحضر أحدا عصا غليظة ، وآخر  
كان يمسك بسكين ، وكنا جميعا  
سنكبلها بأيدينا ونكتم أنفاسها . كنا  
خائفين فقط أن نُكتشف ، فنُعرف ،  
ونُضرب ضرباً شديداً هذا كل ما في  
الأمر .. أما أن تموت زمزم فقد كان  
هذا حسناً ونحن اعترمناه ، ونريده ،

وكنا نتضاغط في قوسنا المشوق  
أمام البوابات حيث القمح ، نجرب  
حظنا من جديد وقد أبدلنا الحنق  
بالتمني .. أعلنوا عن عطشهم ،  
فجرينا ، تراحنا ، تدافعنا اليهم ونحن  
نُعلي القلل مدلين عليها بالصياح كما  
اعتدنا ، بل كنا نزيد :

« أنا ياعم — قلتي فيها ماء ورد  
ياعم — قلتي بنعناع — قلتي مثل الفُل  
— قلتي لها بُرنس ياعم .. » . لكنها  
جاءت من وراء ظهورنا ، فأخفضنا  
أصواتنا والقلل التي أعليناها ، شقت  
تراحنا بيسر وتقدمت إلى الرجل  
العطشان .. سقته حتى ارتوى ، وامتلاً  
طبقتها بالقمح ، وعاد يبتلىء ، ولم  
يكف عن الامتلاء ! كانت تكنسنا .

ونحن نعود في الظهيرة ، الشمس  
حامية ، والأرض الملهبة تلسع  
أقدامنا .. ثقيلة هي القلل ، والغيط  
يمتزج في داخلنا بالحسد والحيرة .. ما  
الذي تتميز به قلتها عن كل قللنا ، هل  
لأنها طالت قليلاً أصبحت ظاهرة  
لهم أكثر منا ، وهي حتى لا تتجشم  
عناء التصايح أو التراحم مثلنا ..



لكي تكف عن الظهور من ورائنا  
وأخذ كل القمع .

سمعنا صوت أبيها يناديها ، ثم  
ترامى اليها صوتها ، وكنا نضطرب .  
ستخرج زمزم اذن . سنب عليها . لا  
بل ننتظر حتى تعود . لماذا . بل الآن .  
كنا نضطرب . انها خارجة لتشتري  
لأبيها السجائر . كانت تهبط ، ووقع  
أقدامها على الدرج القليل يأتي خلال  
الظلمة والجدران ، ستظهر أمامنا وهي  
متجهة الى باب البيت . قبض الذي  
معه العصا على عصاته ، وتحس  
صاحب السكين نصلها ، وكنا جميعاً  
نرتعش كحيوان واحد خائف أو متردد  
لم ندر . ولما لاح شبحها في ستارة  
الظلمة أمامنا . وثبنا ..

وقعنا عليها جميعاً ، وهي تحاول  
التملص ، تمكنا من فيها فلم تصرخ ،  
وانتبهنا إلى أنفسنا فوقها .. كان  
ارتعاشنا يذوب فيما يشبه النوم . لقد  
كانت ايادينا تتحول هكذا إلى خفة  
عليها ، ورفق أو ما يشبه ذلك بها . ثم  
ازاحتنا . وهي التي أفلت منا فيها لم  
تصرخ .. وهي التي لم نعد نكبلها

ظلت منطرحة كما طرحناها على  
الأرض لم تتحرك . كانت تتنفس  
بعمق . وكنا نبتعد عنها فيما يشبه  
حركة طيران بطيئة في حلم غريب .  
كانت الدنيا تدور كالدوار .

الذي كان على ركبتيها يكملها  
أخذ يرجع عنها وهو لا يزال على  
ركبتيه جاثياً . والذي ارتمى بطوله  
فوق طولها تدرج مبتعداً عنها كحجر  
أملس يدفعه الهواء ولا أحد .

وكان صوت السكين وهي تسقط  
من يد صاحبها مكتوما كالخزي .  
والعصا الغليظة كأنها نحتت .. وضعت  
على الأرض باتشاد حتى كاد ألا  
يصدر عنها صوت . ثم أخذنا نتفرق  
صامتين . صمتاً كالظلمة التي تركناها  
تسيل .. تسيل .. أمامنا .. وراءنا  
.. خلفنا .. حولنا .. وفي كل  
مكان .

ونحن بكل ذلك ، كنا مأخوذين .

### في الصباح التالي

الشمس كانت هي الشمس .  
البيوت . الأحواش . أركان الأزقة .  
كل الأشياء كانت هي هي لم تتغير ،



والاحتشاد في شارع الكامب يحدث  
ككل يوم، لكننا نحن - أصحاب  
حادثة الليلة الفائتة - وقد شدنا إلى  
بعضنا البعض خيط غامض به ضعف  
وبه قوة .. لم نتفرق، وكنا حريصين  
ألا نتفرق هذا الصبح .. نمشي معاً،  
نحمل قللنا ذات القل، وأطباقنا ذات  
الأطباق، نتجه إلى بوابات القمح  
دون أن نتبادل كلمة. ونحس  
باغتراب في هذا الاحتشاد. هل  
كانت قمامتنا قد طالت فجأة عنها في  
الصبح الفائت، فكنا نخشى لو نبدو  
هكذا أغراباً عن بقية العيال .. لقد  
وقفنا هناك ككل يوم أمام البوابات  
حول عربات القمح، ونحن نتوقع أن  
تظهر زمزم فجأة من ورائنا ..

ولقد كنا في شوق إلى ظهورها ..  
نعم .. شوق ونجمل، وقد كانت  
ماكثة لاتزال هناك ..  
هناك في تلك الظلمة التي تسيل،  
رغم أن الشمس كانت فوقنا تلهب  
الرؤوس .. كانت لاتزال هناك  
منطرحة كما طرحناها .. وحيث  
طرحناها .. فيها ليل وفيها شروق ..

فيها لين وفيها شدة .. فيها نزق وفيها  
اصطبار .. فيها طراوة، فيها ملاسة،  
فيها رحابة، فيها حنو، فيها دفء،  
وفيها دعوة غامضة إلى عالم غريب لم  
نعرفه من قبل .

كنا ندرك هكذا أننا كنا فوقها  
وكأننا عليها .. كائنات صغيرة تافهة  
تتحرك على كيان هائل لم نعرف له  
رأساً من قدم .

الذي منا فاجأ يديه ذلك التكور  
اللدن لهذين الشئين فوق الصدر، كان  
لايزال مُشنجاً راحتيه وأصابعه في  
وضع المفاجأة تلك بين الإمساك  
والترك .

والذي لامس بفمه - دون أن  
يقصد - تلك السخونة المنداة، كان  
يحس بالندى والسخونة على فمه  
لاتزال. والذي تزلقت أصابعه وتعثرت  
- وقد كان بذلك مذهولاً - في حوض  
من ورد وشوك، كان مرتجف الأصابع  
لايزال من غرابة الوخر ونعومة الأوراق  
في آن .

وظهرت ...  
ظهرت تفاجئنا ونحن في شوق إلى

فوق، وشعرنا بخجل هكذا من هذه  
القلل التي كنا نحمل، ولم نتصايح ولم  
نزاحم .

فكرنا لو يمكننا أن نملأ طبقها  
بالقمح، وكنا نرنو إلى الرجال  
العطاش .

لو نصبح معهم  
آه لو نصبح معهم

المفاجأة .. نظرت إلينا نظرة لم نر  
مثلها من قبل، ثم عبرتنا وراحت  
تكتسح الأولاد والبينات بقلتها إلى  
الرجال العطاش .

وعندما كان طبقها يمتلىء  
بالقمح، تبينا أننا لم نعد نحسدها، ولم  
نعد عليها حائقين . لقد كنا نبصرها  
ونبصر رؤوس الأولاد والبينات من



# الذاتية والمفروسية في مسرح الشرقاوي

مصطفى عبد الغني

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كلاهما – الذاتية والمفروسية – يثيران كثيرا من الخطوط التي تبعث على العجب، وتدفع إلى الحيرة، ويرسمان في النهاية ترجمة ذاتية لحياة عبدالرحمن الشرقاوي وفكره .. ومن مظاهر هذا العجب وتلك الحيرة في عالم المسرح نزعة المفروسية أو نزعة (الفارس) النبيلة التي نجدها حين تتشابك خيوط الحدث المسرحي وتداعياته .

فالفارس فعل يشاع في هذا المسرح خاصة وهو – كما سنرى – التصرف النبيل، بمفرداته الرومانسية الثورية إلى واقع يتمثل الخيال والحلم والنبالة، وذلك بتبني هذه المفردات وغيرها كوسائل لتغيير العالم .

وقد يعجب البعض في تلمسنا مثل هذه الألفاظ في الحديث عن الشرقاوي: الرومانسية .. الخيال .. الحلم .. وهو كما نعرف كاتب واقعي من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه كما عرف من كتاباته أو مواقفه، غير أن العجب يزول حين نتوقف قليلاً عند هذه الأفكار التي تتأرجح بين درجات الرومانسية والواقعية في المساحة الشاسعة.

وعلى أية حال، فن تمثّلنا واستعراضنا لبعض مواقف مسرح الشرقاوي يمكننا تحديد أهم خيوط منهج الكاتب المسرحي التي تمثل خيوطاً عديدة من نسيج فكره العام .. فلنحاول.

\* \* \*

إن روح (الفروسية)، التي هي مترادف للرومانسية، تتعارض مع منهج الأديب في كتاباته .. هذه ملاحظة قد تثير فينا كثيراً من التساؤلات، فإذا كنا نفهم الفروسية على أنها معنى من معاني السماء التي تعود إليها الأحلام والرؤى النبيلة، فإن أحد معاني الشرقاوي الرئيسية أنها تعود إلى الأرض بما تنتمي في أصولها لديه إلى (الواقعية) كما عرفها والتزم بها منذ بدأ بداياتها الحقيقية ماركس وانجلز وشرح تلك الواقعية على مدى بعيد.

لقد كان على الناقد الذي يتحدث عن الرومانسية قديماً أن يفصل دائماً بين عالين أو عصرين مختلفين كان الخط الفاصل بينها يحدده رائعة سرفانتس (دون كيخوته)، العصر الأول، انعكست فيه تجارب الرواية وتجارها المشهورة المشوبة بالخيالات حينئذ من أمثال قصة «اماديس دي جولا» لجارثيا رودريجس، وأيضاً «سجن العمر» لسان بدرو، ثم بدأ العصر الثاني «بدون كيخوته» فإذا به يستبدل باصطناع الخيال والايغال فيه والحفاظ على المثاليات والتضحيات المطلقة أرض الواقع الصلب والهبوط بها والاصطدام فيها بعنف، ومواجهة قوى العالم الحقيقية وذلك بالسخرية من كل ما فعل ويفعل فارس سرفانتيس.

ومن رومانسية دون كيخوته وصاحبه الواقعي سانشو عرفت الرومانسية في أكثر من مستوى: محاربة سلطان العقل والانحياز للعاطفة ومحاربة التقاليد البالية (عبد الغني، ٨٢، ف ٢) ثم تحولت هذه الرواية التي لم تخل من خرافات العصور الوسطى إلى رومانسية ثورية تتحدد حولها علاقات الفرد بالمجتمع، وهو مانرى مظاهره في كل الأعمال الأدبية والفلسفية منذ روسو وشيلي ووردزورث وهوجو وغيرهم ليستمر في تطور طويل حتى تنتهي الرومانسية عند هيجل إلى درجة من درجات الفلسفة الألمانية المثالية، وقد كان مقدراً لها عند هذا الأخير أن تهتز بعنف شديد من الخيال واليوتوبيا المجرد إلى واقعية مجردة عند الماركسيين فإذا نحن أمام منطق جديد تماماً المنطلق الأساسي عندهم فيه مختلف اختلافاً كبيراً.

لقد كان قطب الرحي في هذا التطور الأخير هو الإنسان (المحدد وواقعه المادي، فانتاج الأفكار والأعراف المثلة للإنسان وضميره مرتبط في الدرجة الأولى مباشرة بالنشاط المادي وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص بلغة الحياة الواقعية. وجميع الأفكار والتصورات والأفكار والتغييرات الروحية للإنسان تبدو كأنبثاق مباشر عن السلوك المادي، وهذا ينطبق بنفس القدر على الانتاج الروحي كما يتجلى في لغة السياسة والقوانين والأخلاق والدين والفلسفة قضية مظاهر الثقافة عند الشعوب) (فضل، ٧٩، ص ٦٥).

وهنا، نكون قد وصلنا إلى فهم مسرح الشراقوي وتفرعات أحداثه إلى مآزق الاختيار فبعض تصرفات شخوصه وتحركاتهم يحكمها التصرف الرومانسي بالمعنى الأول، في وقت يتعد فيه الكاتب عن هذا العصر بشخصه الواهنة المتخيلة أبداً إلى عصر آخر وشخصيات جسورة خالقة رغم كل الظروف حولها، وهو في هذا تجاوز (دون كيخوته) إلى (سانشو) مطوراً لشخصية هذا الأخير إلى أبعاد أكثر واقعية وتحركاً.

وعلى هذا النحو، نجدنا أمام السؤال المحير:

هل فارس عبدالرحمن الشرقاوي ينتمي إلى عصر ما قبل سرفانتس ؟  
أم ينتمي للعصر الآخر حيث فكره ومنهجه في تبني النزعة الرومانسية  
الثورية ؟

وهل يمكن أن نجد سمات هذه الرومانسية (المادية) بالفعل في تصرفات هذا  
الفارس وتحولاته .

لكي نجيب على هذا السؤال لابد أن نتعرف على فارس الشرقاوي ،  
ونزعتَه « الحقيقية » من خلال مسرحياته خاصة ، ونتتبع دلالاتها في حدود  
الفهم العام قبل أن ننهي إلى الفهم الخاص لنرى من ثم مدى التطابق بين  
الداخل والخارج ، ومدى تمثل هذه الشخصيات في عالم الشرقاوي وتقمصها  
لمنهجه الفكري .

ان انتاج عبدالرحمن الشرقاوي الابداعي في عالم المسرح يمثل في ست  
مسرحيات شعرية استمرت قرابة عقدين من الزمان منذ بداية الستينيات ،  
وهي على النحو التالي :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhri.net>

— مأساة جيلة : ٦٢ —

— الفتى مهران : ٦٦ —

— وطني عكا : ٦٩ —

— الحسين ثائراً وشهيداً : ٧١ —

— النسر الأحمر : ٧٤ —

— أحمد عرابي : ٨٢ —

وقد برزت فيهم جميعاً نزعة الفروسية بدرجات مختلفة ، وسوف نلمس  
بعض الخطوط الرومانسية لنخلص بعد ذلك إلى الدلالات داخل المسرح  
وداخل كاتب المسرح .

اننا في (مأساة جيلة) نجد تلك الفتاة العذراء ، العزلاء ، التي رأت من  
عذابات الفرنسيين ما لم تره فتاة أخرى ، وقد راحت ، على الرغم مما عانت ،



تطلب من بطل المقاومة الجزائرية (جابر) ألا يكون وحشاً في نضاله محاولة ملاينته وتهديته، وهي لا تتوقف عن التحدث عن المشاعر الإنسانية كالحب . كما نجد (جان) نموذجاً آخر للجندي الفرنسي، المستعمر، الطيب في آن واحد، الذي على الرغم من أنه تابع للدولة المحتلة فقد راح يتحدث عن الخير والإنسانية حتى اغتيل .

ومثلت هذه الروح النبيلة في (وطني عكا) التي حاولت رسم ضباط الجيش الاسرائيلي وجنوده في موقف الفرسان الذين يتمردون على (المؤسسة العسكرية)، ويتعاطفون مع القضايا الوطنية ثم هذا اليهودي الذي يعيش في الأرض المحتلة، يساعد الفدائيين الفلسطينيين تحت سمع وبصر المؤسسة العسكرية الاستعمارية وهذا كله ضد الطبيعة الاستعمارية فضلاً عن يمثلوها .

على أن روح الفروسية إذا كانت تتردد في طبيعة العاملين السابقين، فإن إيقاعه يعلو بنغمة أعلى بكثير في الأعمال الأخرى ..

اننا في (الفتى مهران) أمام هذا القائد التابع للحاكم الظالم، القائد الذي يأتي بجنوده إلى السهل ليهدد الأهالي العزل، حتى إذا ما قبض على راع فقير، وحاصر سلمى الفتاة الضعيفة، الوحيدة، فانه يتحرش بها، حتى إذا ماصاح فيه الراعي الفقير:

اعطني رحا وبارزني

إذا كنت بحق فارساً ياشركسي

(الشرقاوي، ٦٦، ص ٦٢)

فاذا به يقتل غدرًا من القائد المسلح، فيطعن من الخلف قتيلاً ..

ولا يلبث أن يظهر الفتى مهران ويدور بينهما حديث عنيف ينتهي بقتال :

مهران: (للقائد) لم تغش هذه الأرض الحرام

بالدم المسفوك والتهديد والقتل .. لماذا



ولماذا تقتل الراعي ؟ ادفع دية القتل

القائد: دية الراعي .. لتدفع انت رأسك

وسأمضي أنا بالفاتنة الحسناء والعنزات والرأس معاً

(مهران يبارز القائد بسيفه)

مهران: احم رأسك (سيف القائد يقع فيضع مهران قدمه على السيف)

ادفع دية الراعي ورح

القائد: أنا لأقبل هذا العطف منك ايها اللص الحقير

انا لن امضي إلا بفتاة الحي عنوة وبرأسك

(مهران يقذف إليه بسيفه الذي كان واقعاً على الأرض)

مهران: هكذا تضطرنني أن اقتلك (يلتحم السيفان حتى يختفي القائد ومهران

خلف الصخور وقد اشتد بينهما القتال .. سلمى تقف على الصخرة

اليمنى تنظر للصراع القائم)

صوت مهران: اناذا أوقع سيفك مرة أخرى ادفع دية الراعي ورح

(القائد يقبل مسرعاً من وراء الصخرة فيلتقط حربته التي كانت قد

وقعت من يده حين باغته مهران .. ويندفع بها إلى ماوراء الصخرة)

سلمى: مهران احترس <http://Archivebeta.Sakhrit.co>

صوت مهران: (فرحاً) اناذا قتلت

وتسأل سلمى وهي تندهش ..

سلمى: لم لم تقتله إذ أوقعت سيفه

مهران: الامام لم يكن يصنع هذا بعدوه

سلمى: ولهذا اغتصبوا منه الخلافة

مهران: ثم ..

سلمى: كاد أن يغرس في ظهرك رمح

فلماذا اخترت أن تمنحه الفرصة كي يحدث هذا الجرح كله ؟

(مهران — ص ٦٢/٦٣)

ونجدنا أمام الفارس (الفتى) وهو يبرر موقفه بما يؤكد على أخلاق الفارس في العصر المملوكي لولا ان التقاليد الإسلامية تمثل هذه الأخلاق .

وبعد سنوات من كتابة هذا العمل تمتد روح الفروسية لتصل إلى (الحسين ثائراً وشهيداً) الملحمة العظيمة التي اخرجت في جزئين ، والتي راح الشرقاوي ينظم فيها أحداث اغتيال الحسين الذي أحبه كثيراً وصحابه من حوله .

ويمكننا في هذا الصدد أن نتوقف عند موقف واحد لأحد أولئك الصحاب وهو (مسلم بن عم الحسين) ، ففي أحد الأوقات العصبية التي راح فيها الولاة والحكام التابعين ليزيد يبرهنون على ولائهم له يقتلون ويعذبون ويكفرون كل من له صلة بالحسين (أولاد الإمام علي) .. فقد كان على شيخين يعيشان في الكوفة أن يلجأ للحيلة للخلاص من أحد الولاة الظالمين الفاسقين ، الذين لم يكونوا ليتورعوا أن يرتكبوا الغدر والاثم من أجل مصلحتهم ومصلحة مولاهم .

لقد أوعز كل من يزيد بن ارقم وشريك ثالث لهما هو مسلم على أن يغتال أحد هؤلاء الولاة الظالمين ، غير أن مسلم ، رغم كل ايداء ابن زياد وغدره بالمسلمين وسفكه لدمائهم كان يرفض أن يطعنه من الخلف مردداً كلما سأله :

فما الغدر من شيمة الصالحين

(الحسين ثائراً ، ص ١١٨)

وتترك فرصة كبيرة للفارس النبيل المظلوم ليطعن غريمه من الخلف ، فلا تطاوعه يده على الغدر والطعن من الخلف ، حتى إذا انتهى لقاء الطاغية وغادر مسكنهم يصيح زيد :

زيد : ضاعت الفرصة منا للابد .

شريك : عمرك الله بماذا تتردد ؟

ابن عروة: لم لم تجهز عليه؟

مسلم: منعه منه والله تقاليد الفتوة

فلقد يؤخذ من في البيت بي من غير ذنب يا ابن عروة.

ابن عروة: فانا من دبر الحيلة لك!

مسلم: (مستمراً) ثم اني مؤمن بالله والايمان قيد.

وحين يصيحون فيه بغضب انهم مؤمنون مثله، وانهم حاربوا (خلف

رسول الله صلى الله عليه وسلم بعض وقائع) يقول في هدوء شديد:

(نحن لسنا الآن في ميدان حرب) (السابق، ص ١٢٣)

ويصل الغضب باحدهم — ابن عروة — حتى يطلق عقيرته بكلمات

غاضبة ذات مغزى:

(هكذا لا يغدر المؤمن

لكن ويجه يغدر به) (السابق، ص ١٢٥).

ويبدو ان روح الفروسية عند الشاعر المسرحي تؤدي بصاحبها في حالة

الحتم إلى درجة الشهادة، وهي شهادة تأتي من أجل الحق دائماً، فاذا جاوزنا

هذا المعنى اغتيال مهرا ن وشهادة الحسين لنصل إلى العصر الحديث، سنشهد

هزيمة (عرايبي زعيم الفلاحين)، في آخر أعمال الشرقاوي المسرحية، التي

تضع بين أيدينا عديدًا من خطرات الفارس الرومانتيكي، ان المسرحية تنقل

هذه الخطرات بين اثنين، اما بين الحتم الخارجي، أو الحتم الداخلي.

فلننظر إلى الحوار الذي يدور بين الخديوي توفيق وبين عرايبي بسبب

خيانة سلطان أحد زملاء عرايبي بعد ان انقلب عليه لنرى إلى أي مدى يمكن

الفصل بين الحتم الخارجي، القاهر القائم على الحتمية، والقهر الداخلي القائم

على الاختيار والضعف ..

توفيق: ...

أنا لا يعجبني سلطان باشا وهو في الحزب معك

عرايبي: انه شيخ وقور متزن.  
توفيق: قد وشى لي بكثير من رجال الحزب حتى بصحابه ..  
قد وشى لي بشريف وهو من رشح سلطان رئيس البرلمان !! انا  
ماوليت إلا منذ يوم واحد  
جاءني فيه لكي يبعد عني كل من يوثق به  
عرايبي: هفوة يصفح عنها صاحب القلب الكبير  
ربما كان طموحاً وطموح المرء إن جاوز عقل المرء نكبه  
توفيق: انه قد نال من شيخي جمال الدين في شيء من الغمز كرية .. ان  
في أعماقه شيئاً غريباً  
أهو خبث أم طموح لست ادري .. أنه لا  
عهد له .. عندما يأتي شريف يعرض الدستور  
ناقش أمر السلطان معه  
عرايبي: أي خير لك في أن يبتعد!؟ انني  
باسم جمال الدين ارجو الصفح عنه .. انني  
ارجوك ان تبقيه وانصحته حتى ينصلح

(٢٠ ربي، ٨٢، ٨م ١٢ ق)

وثمة موقف آخر يؤكد نبالة عرايبي وعدم حذره، فعلى الرغم من انه يفعل  
مثل ذلك مع الجراكسة الذين ارادوا قتله، فانه يصبر عليه، على نفس الموقف  
المتسامح في تجاوز شديد في موقفه مع الحديوي .. فلننظر الحوار التالي:

علي فهمي: عندما يظهر فاقتله والا قتلك  
عرايبي: يا علي فهمي انا امنته والغدر ظلم  
ليس يرضي الله رب العالمين .  
عبدالعال: واذن فلتعتقله سنوليك مكانه  
محمد عبده: يازعيمي اختر كما شئت ولكن

لا تدعه يفلت منك الساعة فتخير

قتله أو سجنه فهو ان افلت منك

الان كالافعى فلن تنجو مصر.

عرايى: اننى امنتته كى يطمئن .. فاذا

جاء بنا فى اردنا فهو آمن ..

واذا لم .. حفظ الله الوطن .

وفى موقف عرايى، خاصة، لا يمكن التفريق بين أخلاق (الفروسية)، كما ارادها الكاتب وهى سمة نابعة عن القوة الداخلية، وبين اغفال الفارس للواقع من حوله، وهو خطأ نابع عن سوء الفهم والتقدير، وكل ماينتهى إلى النوع الأول هو تلك الفروسية النبيلة التى تعرف الفتوة بكل ما فيها من نوازع الخير والتطهير مع تلمس القوة دائماً لتحقيق الحلم وفى مواضع الحتم، على العكس مماينتهى إليه النوع الآخر من اغفال الظروف والتقصير فى فهم أبعاد الواقع بكل ما فى ذلك من قصر نظر وغباء يودى بصاحبه .. واذن، فان الفتى مهران وابطال كل من (مأساة جميلة) و(وطنى عكا) و(الحسين ثائراً وشهيداً) و(النسر الأحمر) وربما (أحمد عرايى) فى ناحية من شخصيته .. كانوا ينتمون إلى النوع الذى يصير على اغفال المراثيات ويغفل الحقائق، فاذا هنا (الفروسية) تتحول إلى شيء من (العجز) الذى قد يودى فى رومانسيته المريضة بصاحبه إلى الهلاك، وقد فسر بلنت، احد معاصري عرايى ومصاحبيه، هذا الموقف عند الزعيم المصرى حين قال عنه: (.. لقد كان رومانتيكياً لسوء حظ الحرية) (عبدالغنى، ٨٢).

وعلى هذا، نكون قد وصلنا إلى تحديد مضمون (النزعة الفروسية) عند الشرقاوى، لنعيد السؤال الذى سبق أن طرحناه للجابة عنه :

هل فارس عبدالرحمن الشرقاوى ينتمى إلى الرومانسية «الغائمة» ؟  
أم إلى الرومانسية الثورية ؟ وسوف تستعرض اجابتنا عن هذا السؤال

عدة نقاط لابد من ترتيبها على النحو التالي :

ان المدقق في ملامح فرسان الشرقاوي يجد انهم، جميعاً، مطحونون، بفعل العصر الذي عاشوا فيه، فهران رغم جسارته وطموحه يحارب عصراً كاملاً من الأمير الذي لاينهي فتوحاته الخارجية فيستنزف المال والرجال الى امراؤه الذين لاينتمون في دائرة من دوائر اهتماماتهم بمصلحة الوطن، او رفاقه الذين يفقدون الثقة، أحياناً، به أو حتى كيانه الجسماني الذي يصاب بالسل .

كما ان الحسين الذي كان يعاين معه قلوب الناس، فقد كان يعذب من أن سيف الحكام ضده، ولايلبث أن يكتشف ان سيوف اعدائه كلها ضده، فلم يكن ليملك بعد فوات الأوان غير أن يستمر ضد عصره كله .

وقد كان القدر يدخر لأحد أحفاده — عرابي — فيما بعد نفس الموقف ونفس المصير، واذن، فجسارة الفروسية اجبرتهم جميعاً على الاستمرار في الطريق الذي حدده ارسطو قبل هذا بأكثر من عشرين قرناً بارتكاب (الخطأ) لا (الخطيئة) وهو قدر البطل الدرامي الذي يسعى إلى حتفه دون أن يشارك في صنعه .

وقد كان هذا الخطأ الذي دفع إليه (فرسانه) هو الذي صورته وفسره في آخر اعماله المسرحية (النسر الأحمر)، فعلى الرغم من أن صلاح الدين تمكن في حروبه مع الصليبيين أن يقبض على أسوأهم جميعاً (أمير الكرك)، فان طبيعة الفارس فيه كانت دافعة له للعضو عنه فيما بعد، ومن ثم، كان عليه أن ينتظر ليعود ثانية ذلك الخائن ليهاجم مرة أخرى قافلة الشام من المسلمين، ويحاول الهجوم على مكة ليحتل الكعبة .. وقد صور خطأ صلاح الدين في أحد مشاهد العمل المسرحي على هذا النحوين اثنين :

— لو لم يعف صلاح الدين عن السفاح لما هاجم قافلة الشام

— هذا خطأ صلاح الدين، من طبيسته يأتي خطؤه

(النسر، ص ٤١)



واذن، فالخطأ غير المقصود (الهaramاتيا)، كان هو الخطأ الوحيد الذي يقضي عليهم في عصر لا يواجه فيه الفارس الفارس .

\* \* \*

وكما يأتي الخطر من الخارج بحيث يختلف منطق الفارس مع عصره، كذلك يأتي الخطر من الداخل، حيث يفتقد الوعي بالقدر الكافي كما اسلفنا، فرومانسية مهران تصل به إلى درجة اغفال كل المؤثرات السلبية حوله متمسكاً بنبالته ازاء القائد الخائن .

واذا استثنينا موقف الحسين الذي كان ضد عصره، في وقت وجد نفسه مسؤولاً لإعلاء كلمة الحق، فإن موقف عرابي، الرومانتيكي .. كما شهد معاصروه، لم يكن ليغفر له ابداً تحصنه بخندق الرومانتيكية في وقت لم يكن العالم حوله يبالي بالنبالة .. ولنسبنا نكتب قصة عرابي هنا فقد كتبناها في موضع آخر، انما اثرتنا ونحن نتناول (الفروسية) لدى أحد كتابنا المعاصرين أن نؤكد على أن هذه القيمة — الرومانسية — لا يمكن أن تظل في احدى زوايا العقل البشري دون أن تهبط إلى دائرة الواقع الحي وتتحصن فيه، فعلى الرغم من أن عبدالرحمن الشرقاوي كان مولعاً بالواقعية والانحياز لها، فانه لم يهبط إلى اعماق عرابي أو يبرر تصرفه بشكل صحيح وربما يغفر له انما ربا اراد أن يركز على الجانب الايجابي في شخصية الزعيم في عمل أدبي .

لقد كان من نتيجة أن رؤية الشرقاوي دفعت إلى الوقوع في محذور (الفنية) التي تعمق من خطأ الفهم الفكري لعصره واغفاله لفعله وذلك نتيجة لاهتمامه بالمضمون أكثر من الشكل، فان الأصوات العديدة في المسرح عنده تعطي انطباعاً عاماً بتردد هذا الفارس وعدم حسمه لكثير من الأمور، وربما كان السبب الذي جعل بعض نقاد الستينات يهاجمونه لاضطرابه في الشكل الفني في بعض الأحيان، فمن قائل ان مجتمع الشرقاوي شمولي، وآخر يؤكد ان النغمة الرئيسية لديه في (وطني عكا)، دارت حول (رفض



ضابط الجيش الاسرائيلي وجنوده للحرب وتمرده — على «المؤسسة العسكرية» في اسرائيل وتعاطفهم القوي بل وانتمائهم الكامل لقضايانا) متهماً اياه بتبني الحل الأممي أو التخدير (فاروق عبدالقادر، ٦٩) وثالث يرى ان مأساة جميلة (لا تقدم مأساة البطلة الجزائرية، بقدر ماتقدم مأساة الفرنسيين وبطولتهم) (محمد عطية، الفكر الثوري).

وربما كان هذا هو السبب الذي جعل نزعة الفروسية عنده، لدى البعض، في جانبها السلبي، خاصة، وان الفارس كما نعلم دائماً من التراث العربي والإسلامي هو ضمير المجتمع وأحد رموزه.

\* \* \*

واذا كنا قد فهمنا دلالات الفهم العادي لدلالة وجود الفارس على مسرح الشرقاوي من افتقاد الوعي الداخلي والخارجي أو تحديد دور الفنية، فأننا نضيف دلالة أهم من كل هذه الدلالات لفهم أكثر تلك النبالة للفروسية في مسرح الشاعر المسرحي الذي التزم (الواقعية الاشتراكية) كأحدث الاتجاهات الواقعية في عالم اليوم. <http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

واذا كانت الدلالات السابقة يمكن أن تنسحب على أي عمل وتفسره، فان الدلالة الرابعة التي نحن بصدها الآن تنسحب على أدب عبدالرحمن الشرقاوي بشكل خاص.

لقد مرت الواقعية بفهمها الأول لدى روادها الأساسيين من الماركسيين بمراحل عديدة استخلص منها الشراح كثيراً من التفسيرات وتبلورت في عديد من قرارات المؤسسات الداخلية لعديد من الدول خاصة الشرقية، وقد كان على أغلب معتنقيها أن يدركوا منذ البداية ان المادية بحقيقتها التاريخية المجردة لم تكن أبداً هي السبيل الوحيد أمام الإنسان الباحث عن حريته وحقوقه، إذ لا بد للإنسان من الدوافع الفردية التي تهيم له، قبل كل شيء، السير في

السياق التاريخي الذي تحدده له الفلسفة، وعلى سبيل المثال، فإن الشخصية لم تعد خصائصها تتحدد ببساطة بما تفعل، بل بالطريقة التي تمارس بها هذا الفعل، وفي هذا الصدد فإن بروز الخصائص الفردية للشخصيات حتى لو كان بعضها منفصلاً عن الآخر، لا يفيد المضمون الفكري العام للمسرحية بل ان التناقض قد يكسبها بعض الثراء.

لقد كان أهم مراحل تطور الواقعية في أصولها الاشتراكية هذا المبدأ الذي حددته آخر صياغة جمالية وردت في المعجم الجمالي الروسي عام ٦٥، ولابد من نقله حرفياً لاهيته كأحد الدلالات التي تؤكد على تطور الواقعية في اتجاهات تطويرية :

(البرهان على الطابع العام لعمليات التحويل الاجتماعي من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث وتحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضي والحاضر وإنما تشير أيضاً إلى طبيعة تطورها في المستقبل إذ أن الفنان الواقعي انطلاقاً من رؤيته للحياة يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي لا على أساس خيالي مثالي كما كان يفعل الواقعيون النقاد في نظرهم للتطور الاجتماعي ومن هنا نعر على جوهر الرومانتيكية الثورية داخل الواقعية الاشتراكية لتفاؤها التاريخي الصادق وانطلاقاً من هذه الرؤية فإن الواقعية الاشتراكية تعثر على الجوانب الايجابية وتبني مثلها على أساس علمي يتجسم في البطل الايجابي الذي لا يعد ثمرة للخيال الفني وإنما تنتزع من الحياة نفسها) (فضل، ٧٩، ص ٩٠/٩١).

واذن، ان فارس عبدالرحمن الشرقاوي هنا لا ينتمي إلى الرومانسية بوجهها السلبي، بقدر ما ينتمي إلى الرومانسية بوجهها الثوري، الذي يمكن أن نجد ملامحها الأولية في أصول الواقعية الاشتراكية كما تطورت الينا اليوم، وقبل ذلك كله، يمكن أن نجدها أيضاً في أصول التراث الإسلامي كما تعرفه

البشرية منذ أربعة عشر قرناً، وقد نجح الشرقاوي، في أن يبعث الروح في  
الفارس الإسلامي في عصوره الزاهية ليلعب دور النبيل في نسج المسرح  
العربي المعاصر، ويظل أحد الدلالات الدالة على ذاتية هذا الكاتب.

## هوامش:

- الشرقاوي، عبدالرحمن (١٩٧٠): وطني عكا، دار الشروق، القاهرة.
- (بدون): الحسين ثائراً، دار الكاتب العربي، القاهرة.
- (بدون): الحسين شهيداً، دار الكاتب العربي، القاهرة.
- (بدون): النسر الأحمر، دار المعارف، القاهرة.
- (١٩٦٦): الفتى مهران، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.
- (١٩٨٢): أحمد عرابي زعيم الفلاحين، مسرحية شعرية نشرت بجريدة  
الأهرام سلسلة بين ٨/٥ - ٨٢/٩/٢٣.
- عبدالغني، مصطفى (١٩٨٢): المؤثرات الفكرية في الثورة العربية، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، القاهرة.
- شهرزاد في الفكر العربي الحديث، مخطوطة تحت الطبع،  
القاهرة.
- فضل، صلاح (١٩٧٨): منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
القاهرة.
- هلال، محمد غنيمي (١٩٧٩) ط١، النقد الأدبي، مكتبة نهضة مصر.
- لقاء خاص مع عبدالرحمن الشرقاوي بمكتبة بجريدة الأهرام (١٩٨٢/٧/١١).

# تحولات عصرية

شعر: مصطفى أحمد النجار

وحين يصير الغراب هزراً حكيماً وسيد تلك الحديقة؟

وحين تصير البراءة عارا؟

تصير القراءة فقراً وعرياً وسلسلة من عذاب؟

وحين تصير الكرامة نجماً بعيداً .. بعيداً؟

وحين تصير الجراة — زوراً — فراشة خصب؟

« وجلطة » قلب؟!

ونخل العرائش يقضي سامة؟

وحين تصير المحبة حلماً قصي المنال ..

وتفنى القلوب انتظاراً؟

تضيع خطوط الزمان؟!

تضيع حدود المكان؟!

وخذ الرغيف — الشريف ، يصير الرهان؟! -

بجوف الظلام — الظلام  
يصير البكاء نباحاً ؟  
تصير الدموع الجريحة كأس مدام .  
وخمارة للثام ؟  
دماء الضحايا ، مزاداً ، تصير العظام ؟  
وحين تصير الدماء مجرد ماء  
وتذوى الزنايق وسط الشقاء  
تنادي الاخوة : أين الاخاء ؟  
يصير الحمام قتيلاً يباع ويشرى ..  
ينادي كطفل يتيم بقلب الزحام ؟  
وحين تصير الحروف سبايا  
فراغاً تصير الرؤوس ؟  
فتبت يداها حياة  
وتبت موات النفوس ؟!  
تحويل محوري معاكس :  
ستعود الارض لدورتها  
ويعود الحق يزيناها  
وتضيء على الدنيا شمس  
يتوارى الليل لسطوتها  
يتفتق ورد وسجايا  
وحكايا عن غبطة مولدها ؟!



# السينما والأسطورة



من  
لحن بغداد  
الحب سيف  
الملك آرثر

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بقتلم : أحمد رأفت بهجت

السينما .. والاسطورة

ستظل علاقة الاسطورة بالحياة المعاصرة من الموضوعات الهامة التي تشغل المثقفين والمفكرين والفنانين في كل مكان .. ولكن هل ثمة



ارتباط بين الاسطورة والمجتمع في عصر التكنولوجيا الصناعية التي تختلف بحكم البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية عن المجتمع القديم الذي ابدع الأساطير؟.. هل يستطيع الفنان أن يخدم التقدم الانساني ويسهم في اسعاد المجتمع وتطويره عن طريق صياغة الاساطير في اشكال فنية وادبية معاصرة؟.. ان اخطر القضايا التي تزلزل العالم المعاصر هي قضية السلام والعدوان الذي يتهدد الجنس البشري كله بالفناء .. ماهو الدور الذي تستطيع الاساطير ان تلعبه في خدمة هذه القضية الحيوية رغم ان احداثها تعتمد على الحروب والاهوال والاشادة بالقوة الخارجة للبطل الاسطوري ومعجزاته الخيالية؟.

تساؤلات عديدة يثيرها موضوع العلاقة بين الاسطورة والثقافة المعاصرة . ولكن لاجدال ان الاجابة ببساطة مطلقة تأتي في حقيقة لايمكن انكارها وهي اننا لو راجعنا الواقع الثقافي المعاصر لرأينا أن الاسطورة مازالت تلعب دوراً مهماً .. وأن المناظرة حول ماهيتها مازالت قائمة . فالحادثة على الرغم من نزعتها العلمية مازالت تقف منبهة امام الاسطورة وتسترجعها كلما سنحت الفرصة ( انظر مقال المجتمع الاسطوري مقارنا .. دفر يال غزول . مجلة الفصول . المجلد الاول ابريل ١٩٨١ ) وذلك من منطلق ان الاسطورة تجعل شخوصها مجرد رموز لحقائق عامة تنعكس على الجنس البشري .. بل ان الانسانية في رأي بعض المفكرين لم تعبر عن مشاعرها الغريزية تعبيراً صادقاً الا بالاسطورة وهذا لا يعني العودة الى البدائية وانما استغلال الاطار الاسطوري الرمزي لتجسيد قيما تستمد ابعادها من حاضرننا .

لقد استخدم البيركامو مثلاً اسطورة سيزيف للتعبير عن فلسفته الوجودية .. كما استخدم فرويد اسطورة اوديب كعنوان لظاهرة نفسية .. وكانت اسطورة اورفيوس منطلقاً لأكثر اعمال جان كوتو نضجاً ومعاصرة .. والادب المعاصر لاينسى توظيف جيمس جويس لاسطورة اوليسيس في روايته

الشهيرة بنفس الاسم .. وشعرنا العربي لا يخلو من توظيف واع للصور  
الاسطورية .. توظيفا ايجابيا اضفى عليه اصالة وحيوية ولعل اشعار بدر  
شاعر السياب نموذجاً هاماً لاستقلال اساطير مثل «يا جوج وما جوج» ..  
«وحكاية قابيل وهابيل» واسطورة (اوديب الاعمى) ، (فاوست) على نحو  
سلح شعره باعماق من نفاذ البصيرة والعمق .. وتناولت الموسيقى البيئة  
الاسطورية في اعماق باخ وموزارت وبتهوفن وجمعت بين البيئة والمضمون  
الاسطوري في اعمال فاجنر الذي استلهم اهم اوبراته من اساطير القصص  
الحماسي الالمانى القديم الذي اشتهر باسم (انشودة نيبيلونج) وريمسكي  
كورساكوف الذي نال شهرة عالمية بعد تقديمه متتاليات شهرزاد المستلهمة  
من اسطورة الف ليلة وليلة وايضا العديد من اعمال شتراوس وفردى  
وبروكوفيف وغيرهم ..

وبالنسبة للسينما العالمية فانه اذا كان هناك اجماع بين النقاد على ان  
الاعمال السينمائية التي حاولت تجسيد الاساطير القديمة تمثل في معظمها  
ملمحا سلبيا في تاريخ السينما .. فاني اعتقد ان افلام مثل (ساتيركون)  
للإيطالي فيليني، (كويدان) للياباني مازاكي كوياساشي، (الختم  
السابع) للسويدي يرجمان والأفلام المأخوذة عن اسطورة (اورفيوس)  
للفرنسي جان كوكتو، (اوديب ملكا) (ميديا) (الديكاميرون) للإيطالي  
بازوليني و(اكسكاليبور) للإنجليزي جون بورمان .. تمثل النقيض الايجابي  
في مجال الافلام المأخوذة من الاساطير .. وسواء تناولناها من ناحية  
مضمونها الانساني المتعدد الابعاد او ناقشناها من منطلق الشكل الفني ..  
فسنلاحظ انها على المستويين تمثل قفزة هائلة نحو آفاق ارحب تبغى في  
الاساس استغلال الاسطورة لمعالجة مشكلات لاتمت الى عالم الاساطير ..  
بل تنتمي الى صميم حياتنا المعاصرة .

ولكن اذا ابتعدنا عن هذه النماذج فسنكتشف ان تاريخ السينما

العالمية يحمل بين طياته مئات الافلام المأخوذة عن الاساطير القديمة واغلبها تجرد من كل مضمون معاصر وان كان بعضه جاء لتحقيق اهداف دعائية لتمجيد الجنس الالمانى او اليهودى او مهاجمة الجنس العربى - وحاول استغلال الخيال الاسطوري لتقديم جرعات متواصلة من الاحداث الخيالية المليئة بالرعب والجنس والمعارك الدموية والوحوش الخيالية .

ومع ذلك كان من الطبيعى أن تدخل السينما على الأساطير ماترى من تعديلات واضافات تتناسب مع فن السينما وتتفق مع الاتجاهات الدينية والاجتماعية والسياسية للبلد الذي ينتج من خلاله الفيلم الاسطوري . وكان من الطبيعى أيضا أن تتعدد الروايات التي تشتق من الاساطير .. بل واحيانا كانت تتداخل الشخصيات الاسطورية مع شخصيات اختلقها السينمائى ولا وجود لها في جذور الادب الاسطوري .. واحيانا ماكانت تظهر الاسطورة خالية من كل التفاصيل التي تجدد قوامها التاريخي .

ARCHIVE

النيبولونجن ... ولص بغداد

<http://Archivebeta.Sakhrjit.com>

ويعتبر الفيلم الالمانى الصامت (النيبولونجن) لفريتز لانج من اوائل الافلام الشهيرة المأخوذة عن الاساطير .. وقد انتهى لانج من تصويره عام ١٩٢٤ .. وكان يتكون من فيلمين (موت سيجفريد) ١٩٢٣ و(انتقام كريميلد) ١٩٢٤ .. وهو عمل فني ضخم من ناحية الانتاج واشتهر برمزية الاشكال التي تتفوق على المعنى الدرامي للاسطورة .

وفي نفس العام (١٩٢٤) الذي ظهر فيه (النيبولونجن) في السينما الالمانية حاولت السينما الاميركية استغلال الاساطير العربية في (الف ليلة وليلة) عندما قدمت فيلم (لص بغداد) ١٩٢٤ الذي لعب بطولته دوجلاس فيربانكس الاب وأخرجه راؤل والش .

وبينما كان بول رتيشر الذي لعب دور البطل الاسطوري سيجفريد

متجهما ومثيرا للخوف ومحددا في مواقفه .. كان احمد البطل العربي الذي لعب دوره فيربانكس في (لص بغداد) مغرورا ومزهوا بنفسه و يملك خفة ظل افتقدها زميله الالماني .. ولقد كانت هذه الاختلافات متوقعة ومطلوبة بل ومحسوبة تماما بالنسبة للمنتج الاميركي .. كان (لص بغداد) بطلا اسطوريا عليه حتى يتزوج ابنة الخليفة ان يحضر الصندوق السحري مهراً لها .. لذلك كان عليه أن يحارب التنين والعنكبوت المتوحش والخفاش العملاق والشجرة الحية وعندما يعود على بساط الريح حاملا مهر حبيبته يكتشف ان بغداد قد هوجمت من المغول .. وهي نتيجة منطقية يرجعها الفيلم الى فساد الخليفة وحاشيته ، وتواكل الشعب بالاضافة الى فقره وجهله .. ومن هنا لا تكتسب هذه الحياة جاذبيتها إلا من خلال الصراع بين السحرة والفهلوية من ابناء الشعوب العربية .. والصراع بين بعض النسوة المتمردات على (حريم الخليفة) ورجال القصر .

ويقول جيف روفين عن الافلام التي قدمتها السينما الاميركية عن اسطورة الف ليلة وليلة : ( ان الليالي العربية أكثر ثراء من اي اساطير شعبية اخرى ولكن لسوء الحظ لم تستغل هوليوود النواحي الحسية فيها باسلوب مراعى للذوق ) وبطبيعة الحال يتجاهل روفين — وهو يهودي الاصل — الابعاد السياسية السلبية التي توجه العرب من خلال هذه الافلام .

وقد استمرت شخصيات الف ليلة وليلة وعلى الاخص (سندباد) و (علاء الدين ومصباحه السحري) تحتل مكان الصدارة في الانتاج الاميركي الخيالي خلال الاربعينات والخمسينات حتى جاءت الاساطير اليونانية وحكايات التوراة واسطورة الملك آرثر لتحتل مكانها على صعيد الانتاج الاميركي والاوروبي وعلى الاخص الايطالي .. وظهرت شخصيات (هرقل) (ماشيست) (اوليسيس) (اورسوس) (شمشون) (دافيد) (الملك آرثر) (لانسيلوت) (برسيفال) في عشرات الافلام التي احتلت من الناحية

الزمنية فترة ما بين الخمسينات ومنتصف الستينات .. واستمرت مع اسطورة الملك آرثر حتى وقتنا هذا .

وفي مجال الافلام المأخوذة عن الاساطير اليونانية كانت شخصية (هرقل) هي محور الاهتمام لأكثر من عشرين فيلما .. وهو اهتمام يتناسب مع منزلة هرقل ابن زيوس في اساطير اليونان القديمة والتي اطنبت في التحدث عن ميلاده والاشادة بفضائله وقواه الخارقة ومعجزاته النادرة .. وقد صورت السينما الايطالية بطولات هرقل في العديد من الافلام نذكر منها (هراكليس) (الاسم اليوناني لهرقل) ١٩٥٧ ، (هرقل المحرر من قيوده) . ١٩٥٩ ، (هرقل في عالم الاشباح) . ١٩٦١ ، (هرقل ضد ابناء الشمس) . ١٩٦٤ .. وغيرها .. وجميعها افلام تعتمد على الخيال والانفعالات العاطفية لخلق الجو الاسطوري الذي لا يعتمد على العقل الفاحص او الذكاء الذي يحلل .

ARCHIVE

شمشون ودليله

ورغم ان نفس الملامح سنجدّها في الافلام المأخوذة عن الاساطير الدينية التي وردت في العهد القديم ، إلا أن الامر يختلف في كثير من الجوانب .. فقد استخدمت هذه الأفلام الدين والجنس ممزوجين بالرمز السياسي لتجسيد بطولات شخصيات مثل (شمشون) و (داقيد) ، وشخصية (شمشون) بالذات قدمتها السينما الاميركية منذ السينما الصامتة ثم قدمتها في فيلم ضخيم بعنوان (شمشون ودليله) لسيسيل دي ميل ١٩٤٩ ثم قدمتها السينما الاوروبية في اكثر من عشر افلام منها (ابن شمشون) ١٩٦٠ ، (شمشون ضد ملك العمالة) ١٩٦١ ، (شمشون ومعجزات العالم السبع) ١٩٦٣ ، (شمشون وكنز الملك سليمان) ١٩٦٤ .. واغلبها يصور شمشون بوصفه شخصية وطنية وبطل قومي يهودي يتعرض لخداع امرأة فلسطينية فاجرة جرّت عليه بحبها الزائف مصائب لم يكن ينتظرها فيندفع الى الانتقام



الذي لا يرحم .

والغريب أن شخصية (شمشون) تعرضت لمناقشات حامية حيث أن بعض المؤرخين لا يرون فيها الا مهارة في الخداع والتزييف .. لأن الثابت أن اسطورة شمشون من بدايتها حتى نهايتها هي قصة مغامر اناني مخادع تحركه ثورات عاطفية جامحة ولا يكثرث بشيء سوى نزواته الوقتية .. وقصته تتكرر ملامحها بكل تفاصيلها في العديد من الاساطير الهندية والكلتية والسلافية .. ويجسد العالم جيمس فريزر من خلال هذه الشخصية قضية على جانب كبير من الخطورة من المهم أن نثيرها في هذا المقال لأهميتها عند طرح موضوع علاقة الاسطورة بالفنون المعاصرة .. يقول فريزر (انظر جيمس فريزر «الفولكلور في العهد القديم» ترجمة د. نبيلة ابراهيم .. هيئة الكتاب ١٩٧٤) «وقد لا يساورنا شك كبير في انه لو كانت لدينا الرواية الفلسطينية المصرية لحكاية شمشون ودليله لوجدنا الوضع يختلف بالنسبة للشرير والضحية عنه في الحكاية العبرية. فربما وجدنا شمشون مصورا بوصفه الشرير المخادع الذي سلب وقتل الفلسطينيين العزل ، ولربما بدت لنا دليله بوصفها الضحية البريئة لشراسة شمشون ، ولكنها سعت بسرعة بديعتها وشجاعتها النادرة أن تنتقم في الحال مما لحق بها من شر . وأن تخلص قومها من هذا الوحش الذي طالما عذبهم بقسوة» .

«ففي حالة النزاع بين الشعوب يختلف موقف البطل والشرير وفقا لاختلاف نظرة كل شعب له . فقد يبدو الرجل نفسه اروع بطل اذا نظر اليه من الجانِب الاخر . كما اننا نراه من وجهة نظر شعب من الشعوب محاطا باكاليل الزهور . بينما نراه من وجهة شعب اخر مرجوما بالاحجار أي اننا يمكننا أن نقول على وجه التقريب أن كل شخص استطاع أن يثبت وجوده في خضم الحوادث التاريخية المضطربة . انما هو أشبه بالمهرج الذي يرتدي رداء تتعدد ألوانه ، وهذه الألوان تختلف حيثما نظر اليها من الامام او



من الخلف او من اليمين او من اليسار. فكل من اعدائه واصدقائه ينظرون اليه من جانبيين متقابلين ومن الطبيعي ان كل منهما لا يرى الا اللون الذي يراه من ناحيته .. ومن ثم كان من واجب المؤرخ المنصف أن ينظر الى هؤلاء المهرجين من كل جانب وان يصورهم بأرديتهم ذات الالوان المتعددة ، ولا يصورهم في أردية بيضاء فحسب كما يبدون لاصدقائهم او في اردية سوداء فحسب كما يبدون لاعدائهم» .

وهذا المنطق يكتسب اهميته عند بحث الافلام المأخوذة عن الحكايات الاسطورية والتي تعكس ابعادا سياسية او تحاول مناصرة قومية ضد قومية اخرى بأسلوب يعبر عن اهداف ذاتية وعن ارادة في خلق عالم خاص يخضع لكل مقاييس الدعاية والاهواء العنصرية .

والمدهش حقا ان الاسطورة استغلت بنفس القدر في افلام البلدان الماركسية .. وتأتي الدهشة هنا لأن ماركس كان يرى استحالة استمرار تذوق الاسطورة في عالمنا المعاصر الذي يختلف عن المجتمع القديم الذي ابداع الاساطير .. (د. فريال غزول .. المرجع السابق) ومع ذلك شهدت فترة الخمسينات بداية اتجاه قوي لاستغلال الاسطورة في السينما السوفيتية .. واستطاع المخرج الروسي الراحل الكسندر بتوشكو أن يقدم افلاما كثيرة مأخوذة عن الاساطير منها «سادكو» «ايليا مورتس» «سامبو» «حكاية مع الزمن الضائع» «حكاية القصير سلطان» «ملايد ولودميلا» .. وجميعها اساطير استهوت بتوشكو ليس بامكانياتها الخيالية فحسب. بقدر ما استهوته لقدرتها على تجسيد العلاقة بين البطل الشعبي والمجتمع .. وكان يعتقد أن الاساطير والخرافات الروسية تحمل دائما موضوعات ذات شحنة وطنية عالية. فان «سادكو» مضى يفتش عن السعادة في بلدان بعيدة في حين انها كانت على مقربة منه في ارض وطنه .. والمقاتل ايليا مورتس حارب الجن والشياطين دفاعا عن الوطن .. الخ .

## اسطورة آرثر

واذا انتقلنا الى اسطورة الملك آرثر فسنجد اننا لانستطيع ان نقرر كل ابعادها ومدى ارتباط بعض شخصياتها بالواقع نظرا لانها من الاساطير التي تنطبق عليها رؤية فريزر حول تحديد موقف البطل في الاسطورة وفقا لاختلافات نظرة كل شعب له .. بل ونظرة كل مؤرخ او اديب في المجتمع الواحد .. فموضوع الملك ارثر وحكمه للغرب الانجليزي خلال القرن الخامس الميلادي من اكثر الموضوعات التي اثارت الجدل حول علاقتها بالحقيقة والخيال . كما انها ارتبطت بوجهات نظر متباينة لكتاب ونقاد من دول مختلفة .. وخلال القرون السبع التالية لعصر آرثر تحولت قصته الى اسطورة ينتشر صداها في كل مكان من اوربا بوصفه صاحب فكرة المائدة المستديرة والفرسان الذين يحمون القانون بالسيف .. وصاحب قلعة كاميلوت التي شهدت مولد افكاره المثالية وايضا شهدت العلاقات المتشابكة بين ارثر والساحر مرلين .. وبين زوجته جنيفر وفارسه الاول لانسيلوت .. وبرسيفال والكأس المقدس . ومؤامرات شقيقته مورجانا وابنها موردرو .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وخلال القرن الثاني عشر دخلت شخصية ارثر الادب من خلال كتاب «تاريخ ملوك بريطانيا» وهو كتاب تميز بالخيال الجامع في عرضه لتاريخ ارثر الحقيقية والاسطورة .. وبعده استمرت قصة ارثر تحافظ على جاذبيتها في مجال أشكال ادبية وفنية متعددة .. فقد ظهرت كأنشودة تغنى بواسطة التروبادور المتجولون وهم طبقة الشعراء الذين اشتهروا في فرنسا واوربا .

كما قدمها الاديب الفرنسي الرومانسي «كريتيان دي تروا» في قصة «فارس العرب» وفيها اولى عناية للعلاقة بين زوجة ارثر والفارس لانسيلوت .. وظهرت رومانسيات اخرى مثل «السير جوين والفارس الاخضر» ، و «موت ارثر» لتوماس مالوري والمأخوذ عنها الكثير من احداث فيلم

«السيف السحري» .. وجسدت كخرافة هزلية في مؤلفات ت . هـ . وايت «ملك المستقبل» «السيف في الصخر» وكملمحة شعرية في «اناشيد الملك» لتيسون .. وكقصيدة موجزة «الارض الخراب» لتوماس اليوت .. وكذلك استوحى فاجنر في منتصف القرن التاسع عشر اوبراته «ترستان ازولده» ، «بارسيفال» عن اسطورة ارثر .. كما قدمها الان جاي ليرنر في كوميديا موسيقية تحت عنوان «كاميلوت» .

وبالنسبة للسينما عولجت اسطورة الملك ارثر في عشرات الافلام التي يهمننا في هذه الدراسة الاشارة الى اهميتها وهي :

— «فرسان المائدة المستديرة» ١٩٥٣ انجليزي — توزيع مترو اخراج ريتشارد ثورب .. ويجسد العلاقة بين لانسيلوت وجنيفر وكيف يساند لانسيلوت ارثر في حربه مع موردرو . لعب بطولته روبرت تايلور، آفا جاردنر، ميليل فيرر .

— «الفراس الاسود» ١٩٥٤ . اميركي اخراج تاي جارنيت عن فارس مجهول يساند ارثر في مواجهة الخيانة داخل مملكته تمثيل آلان لاد ، بيتر كوشينج .  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— «الكأس المقدس» ١٩٥٥ . اخراج فكتور سافيل .. حول العبد الذي حاول البحث عن الكأس الذهبية .. تمثيل بول نيومان ، جاك بالانس ..

— «لانسيلوت وجنيفر» ١٩٦٢ . اخراج كورنيل وايلد .. ويجسد ايضا العلاقة بين لانسيلوت وجنيفر مع حشد المعارك التي تؤكد بطولة لانسيلوت . تمثيل كورنيل وايلد وجين والاس ..

— «السيف في الفجر» ١٩٦٣ . رسوم متحركة من انتاج والت ديزني عن اسطورة سيف آرثر .. وعلاقة آرثر بالساحر مرلين .

— «حصار الساكسون» ١٩٦٣ . اخراج ناثن جيوران .. تدور احداثه

عندما يمرض الملك ارثر ويقرر الساكسون مهاجمة مملكته .. تمثيل رونالد لويس، جانيت سكوت .

— « كاميلوت » ١٩٦٨ . اخراج جوشوا لوجان .. كوميديا موسيقية تروي موقف ارثر من زوجته وعشيقتها لانسيلوت .. تمثيل ريتشارد هاريس وفانيسا ريد جريف وفرانكو نيرو .

— « مونتي بايتون والكأس المقدسة » ١٩٧٤ .. اخراج تيري جيليام وتيري جونز .. عن مسلسل تيلفزيوني قدمه التليفزيون الانجليزي عن اسطورة آرثر .

— ( لانسيلوت من ليك ) ١٩٧٤ . اخراج روبرت بريسون رؤية لشخصية لانسيلوت وعلاقته بآرثر .

— ( فارس برسيغال ) ١٩٧٨ . اخراج اريك رومير . رؤية فرنسية لشخصية بارسيفال .

— ( اكسكاليبور ) او ( السيف السحري ) ١٩٨١ . اخراج جون بورمان .  
— وتأني انعكاسات اسطورة ارثر في بعض الأفلام الروائية الكوميديا مثل ( اليانكي في بلاط الملك ارثر ) لبتج كروسبي والافلام العلمية الخيالية مثل ( حرب الكواكب ) لجورج لوكاس الذي تتشابه شخصياته مع شخصيات اسطورة ارثر فالساحر اوبى — مرلين . لوك سكاي ووكر — الملك ارثر، دراسي مودرو والامير، ليا — جنيفر، هان صولو — لانسيلوت .

وتجسد شخصية آرثر في فيلم « اكسكاليبور او السيف السحري » ١٩٨١ مأساة الرجل الذي يحاول أن يكون عظيماً .. والذي يريد ان يعيش في عالم الانسان فيه هو المشرع لنفسه .. ولكنه لاينجح .. ويلمح بورمان في فيلمه على أن شخصية ارثر تؤكد أن ايام الفروسية قد انتهت ، هذا اذا كانت قد وجدت على الاطلاق .. فالفارس او السياسي او القائد .. الخ . الناصر لذاته لا وجود له .. وارثر تكمن مأساته في انه يحاول ان يكون

عظيما وناكرا لذاته والعظمة بالنسبة له كملك ترتبط بالسلطة التي تساندها القوة (سيف اكسكاليبور وفرسان المائدة المستديرة) .. ونكران الذات يتطلب منه ان يكون هو والوطن شيء واحد .. فمعنى ان يكون ملكا عليه كما يقول مرلين: «أن تكون الوطن .. والوطن سيكون أنت. اذا فشلت سيفنى الوطن ونجاحك سيجعل الوطن يزدهر».

ولكن آرثر لم يستطع ان يستمتع كثيرا برؤياه المثالية عن العظمة ونكران الذات فهو ينجح في توحيد الوطن .. ويحقق العدالة .. ويجعل المحاصيل وفيرة بحيث يصبح كل واحد من رعاياه يتمتع بنصيبه من السعادة .. ولكنه فجأة يفقد هو ووطنه كل مايملك لانه كملك لم يستطع ان يجمع طويلا بين نكران الذات والسلطة التي تساندها القوة.

ان الفيلم يوضح لنا ان هذين العنصرين .. عنصر نكران الذات بمثاليته وعنصر السلطة بماديته .. كلما التأما وكلما اندمجا وتعاونوا اصبحا عاملين هدامين بدرجة واحدة وعلى قدم المساواة .. فنكران الذات يهدم التسلط .. والقوة التي تستمد من السلطة والسيف تصبح سيذا امرا لا عبدا مطيعا .. ان ارثر رغم رؤيته الرحبة ومحاولته تفادي عيوب والده الملك ارثر — الذي كان شجاعا وقويا وفارسا عظيما ولكنه في الوقت نفسه كان متهورا ولم يتعلم النظر الى قلوب الرجال — لم يستطع هو ايضا ان يتفادى التهور والانانية.

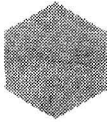
ان ارثر يرفض ان يكون هناك من هو امهر منه .. ويحاول استغلال السيف السحري لتأكيد قوته على الفارس لانسيلوت فينكسر السيف في الوقت الذي كان من المفروض فيه استغلال قوته لتوحيد الرجال وليس خدمة غروره كفرد واحد .. وهو ايضا لم يكن صادقا مع نفسه عندما تجاهل نبوءة مرلين عن خيانه جنيفر له لو تزوجها .. وعندما تحدث الواقعة وتتهم الزوجة بعلاقتها الآثمة نجده يطلب من فرسانه الدفاع عنها دون ان يعترف

بخطيئتها .. وهناك لم تشفع له الشجاعة والشفقة والولاء والتواضع لانه افتقد الصدق الذي هو اعظم انواع الفروسية .. ويوضح الساحر مرلين هذه الحقيقة عندما يقول: «نعم . الصدق . فوق كل شيء . عندما يكذب الرجال فهو يقتل جزءا من العالم كان عليك معرفة ذلك» .

ولم يتحطم ارثر من افعاله فقط بل طاردته لعنة ابوه اوثر .. وعندما نجده يستسلم لاغراء شقيقته مورجانا تحت ظل سحرها لتحمل منه ابنه موردرد .. وذلك بنفس الخديعة التي فعلها اوثر من قبل مع اجرين ام مورجانا .. نشعر ان الماضي اصبح يتحالف مع الحاضر ضد ارثر ليحددا معا ملامح المستقبل .. ان الماضي يطارده والسلطة شطرت شخصيته .. وبرزت انانيته على السطح وهو يجسد كل ذلك بقوله :

«لقد عشت خلال الاخرين طويلا .. حمل لانسيلوت شرفي . وجنيفر حملت ذنبي . موردرد حمل خطاياي وفرساني حاربوا من اجل قضاياي» .

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>





# قصة قصيرة



## الشجرة والعصافير

ابراهيم عبد المجيد

الأرض أجربها الحسك. والملا  
قال له أن لا يتحرك من هنا  
تزويد القطارات بالميا،  
«الغراب».

لا يزال اليوم الأول في عيني  
«سالم». الشمس تحتوي السماء.  
الفضاء الواسع ضيقه الجفاف.

لم يعرف ، ولا يزال ، لماذا سمو  
هذا الجهاز بالغراب !. ماسورة واحدة  
ترتفع عمودية لثلاثة أمتار فوق خزان  
تحت الأرض ، تنحني عند النهاية  
لمسافة متر لتتصل بخرطوم من  
المشمع يتدلى طويلا الى أسفل .  
يأتي القطار يقف جوار « الغراب »  
فيدخل « العطشجي » طرف الخرطوم  
في خزان مياهه ، بينما يفتح سالم  
الصمام المركب فوق الماسورة لتندفع  
المياه من الخزان الارضي . لكن  
القطارات كانت لا تزيد عن اثنين أو  
ثلاثة كل يوم . لا يتكرر حضورها أبدا  
ولا يتكرر حضور أي سائق أو عطشجي  
أتى من قبل . حتى القطار الاسبوعي  
الذي ينقل المياه الى الخزان الارضي  
كان يأتي دائما مختلفا وبسائق  
وعطشجي مختلفين !. وتحت السقيفة  
الهزيلة المكونة من ثلاثة ألواح من  
الخشب يتساءل « سالم » ويفكر  
لماذا لا يبادله « حسان » الحديث .  
انهما ينتصفان اليوم . يعمل كل منهما  
نهارا أو ليلا شهرا ثم يتبادلان ذلك .  
لكن حسان متجههم ليلقي أو يرد  
تحية في الصباح أو المساء .

أدرك سالم أن الايام ستمضي  
لامعنى لها فغرس شجرة . كبرت  
فرأى معنى السنين . لكن ظل كل  
شيء حوله كما هو . الحسك لا يرتفع  
أو يختفي . الغراب يركبه الصدا ولا  
يتزعزع . طريقا القطارات على جانبي  
الغراب يمتدان . ساكنين الى  
الافقيين . السور البعيد الذي يفصل  
المنطقة عن المدينة لا ينهدم .  
الملاحظ اختفى ولا أحد يتابع  
العمل . وسالم يعرف أن الدنيا أوسع  
مما حوله . ان القطارات لا بد تذهب  
الى القرى والمدن البعيدة . ان عمله  
هام فالقطارات بلا ماء تحترق . وكان  
ما يدهشه حقا هو أن الشجرة التي  
صارت وريفة لم تجلب العصافير .  
الفضاء حوله واسع . وربما لا يوجد  
عصفور يستطيع الطيران هذه المسافة  
كلها . لكن مامعنى شجرة بلا عصافير  
أو أعشاش .

في صباح خريفي وجد الشجرة  
مقطوعة من أسفل جذعها وساقطة فوق  
الأرض وقد تهشمت والتوت معظم  
أغصانها . انحدر قلبه ليسقط بين

القضبان ويدوسه قطار ثقيل. ولأنه لم يجد «حسان» في انتظاره لم يشك في انه قد فعلها!.

كانت الشجرة رغم أي شيء واحة خضراء في فضاء بليد. زهت كثيرا في عينيه حين كانت تسقط فوقها أشعة الشمس وندى الصباح. رطب ظلها لحمه وعظامه. وكم ساعدته على احتمال النظر الى «الغراب» المتوحش. ولم يشأ أن يطول حزنه. غرس غصنا من أغصانها. أقام من أفرعها الباقية كوخا ليتخلص من السقيفة المضحكة، وكان يوما عامرا بالعمل. أتت قطارات كثيرة سوداء تحمل معدات عسكرية ضخمة. حين سأل سائقا مترددا «ماذا جرى؟» أجابه بكلمة واحدة «الحرب» وأتى «حسان» في المساء باسماء.

— لماذا قطعت الشجرة؟

— لا أحب العصفير.

— لكن العصفير لم تأت.

هكذا قال «سالم» الذي سرعان مدهش لاجابة زميله ولنفسه أكثر.

— وما يدريك؟ — قال حسان بلا مبالاة — أراك غرست شجرة جديدة.

قال سالم في عزم وثبات.

— اذا قطعتها قطعتك. وهذا الكوخ لا تدخله.

كان «حسان»، الذي هو أقوى من «سالم» بارد الاعصاب. قال:

— حتى برغم السنوات الخمس التي مضت على صداقتنا.

انصرف سالم في ضيق. كيف مضت سنوات خمس هكذا؟!

— ٢ —

في غرفته الصغيرة فوق البيت المنخفض فكر «سالم» في انه لم تقم علاقة بينه وبين أحد من السكان. وكان قد استيقظ منذ عام على ضجة هائلة. رأى بلدوزرات وعربات وعمالا يهدمون البيوت. وسكان المنطقة يحملون متاعهم ويركبون مركبات اضطفت في طابور طويل. عرف انه سيتم نقلهم الى الطرف الآخر من المدينة. وانه سيقام محل البيوت القديمة مصنع كبير للغزل. لكن أحدا لم يهدم البيت

الذي يسكن فوقه . ظل وحيدا وسط  
الاطلال التي سرعان ما اختفت .  
اشتراها تجار بالنهار وسرقها لصوص  
بالليل . ولان العمل يجري بالمصنع  
فلم ينقطع الضجيج بالليل والنهار .  
واستيقظ مرة اخرى فوجد المصنع قد  
احيط بسور عال جعل البيت خلفه .  
لم يعد ممكنا للسكان ، ولا له ، أن  
يروا غير السور . لم يعد ممكنا لأحد  
أن يراهم . ومنذ أيام فكر «سالم»  
أن يهجر العمل الذي يسرق الشهور  
والايام . لكنه لاحظ في عودته أن  
حجرات البيت صارت مغلقة باقفال  
غليظة . والليلة يفكر أن ينتقل ليعيش  
في مكان آخر . قرر أن يعيش حوار  
الشجرة والغراب والعصافير ! لقد  
كبرت الشجرة الثانية واقبلت عصافير  
كثيرة تقف فوق الغراب ! جلب  
«سالم» أخشابا وجعل الكوخ اكثر  
اتساعا وقوة . لاحظ أن «حسان»  
يقيم كوخا أيضا . نقل أثاثه القليل  
الى الكوخ . فعل «حسان» مثله .  
قال «سالم» في نفسه قد يؤدي هذا  
الى صداقة حقيقية ! لم يقدم  
«حسان» أكثر من تحية الصباح

والمساء . صار كل منهما يمضي  
نصف اليوم في العمل ، والنصف  
الثاني داخل كوخه . قرر «سالم» أن  
يسقط «حسان» من الحساب . وإذا  
قطع الشجرة يقطعه بالفعل كما سبق  
وأن هدده يوما . وانصرف للعصافير  
التي تأتي الآن كل يوم . إنه يغرق  
الأرض بالمياه . تشرب . تتقافز .  
تقلب . ترقص .

لكنها لا تقف فوق الشجرة . تقف  
فوق الغراب . اشترى لها حبوبا من  
المدينة ينثرها فوق الارض . تلتقطها  
وتصوصو وتزهو . جرب أن يروضها .  
يشير اليها أن تصعد الى الغراب  
فتصعد . تهبط واحدة اثر اخرى  
فتفعل . تنصرف واحدة فاخرى  
فتمثل . يفتح لها كفيه فتقف عليها  
متواترة . وصار بعضها يقف فوق كتفيه  
ورأسه . وفي المساء قبل أن يخرج  
«حسان» من كوخه تنصرف . لم  
يخش «سالم» «عليها من  
«حسان» . فهو — سالم — حين  
يعمل ليلا لا تجيء بالنهار . لكنها  
أيضا كانت تأتي الى «سالم»

يعرج في مشيته . وحين اقترب رأى  
سالم وجهه متفضنا ، وشعر رأسه  
الأبيض لا يخفيه « البيريه » الأسود .  
— أخيرا عدت ياسيدي .

تلقت الملاحظ حوله .  
— هل صرت تعيش هنا ؟  
— أجل .

— ألا تذهب الى المدينة ؟  
— قليلا . لشراء ماأحتاجه فقط .  
— تغيرت المدينة كثيرا .

لم يشعر سالم ان ذلك يعنيه في  
شيء . كانت العصافير تنتقل من  
كتفه الى الاخرى ومن رأسه الى  
أعلى الغراب ولا تبدو دهشة على وجه  
الملاحظ الذي استطرد مبتسما .

— هدم مصنع الغزل وبيتك القديم .  
اقيمت مكانهما عمارات وفنادق  
جديدة . « لا بد أن سنين كثيرة قد  
مرت حقا » . هكذا فكر سالم بينما  
سأله الملاحظ :

— أين حسان ؟  
— لعله نائم في كوخه .  
— أما يزال يقطع الاشجار ؟  
« هذا الشيطان يعرف كل  
شيء » .

بالليل . كان يحلم بها وهو يقظ ،  
وأیضا في النوم . وحدثته كثيرا فقالت  
ان « حسان » يمضي نصف الليل  
الاول يللملم ماتبقى من حبوب على  
الارض ويأكله . يمضي نصف الليل  
الثاني يهز الشجرة لتسقط الأعشاش .  
وتضحك العصافير لأنه لا توجد أعشاش  
بالشجرة . ويتعذب سالم لأنه فشل  
في أن يجعلها تعشش فوق الشجرة أو  
تقف فوق اغصانها ، وتكبر الشجرة في  
عينيه حتى تملأ الفضاء الواسع ، ثم  
تعود تنكمش حتى تصبح عودا جافا  
هشا وصوت العصافير يدغده فيضحك  
ويتقلب في الفراش ! . وكثيرا ما فكر  
سالم ان احدا من السائقين أو  
العطشجية لم يندهش له حين يراه  
يعمل والعصافير فوق كتفيه ورأسه .  
أدرك أن القطارات صارت قليلة جدا .  
ربما يمر الاسبوع ولا يأتي غير  
قطارين أو ثلاثة . وحين رأى قطارات  
خضراء كثيرة تمر دون أن تقف  
لتتزود بالمياه ، ولا تنفث دخانا مثل  
القطارات السوداء ، قال في نفسه انهم  
لا بد يتخلون عنه . لكن الملاحظ ظهر  
قادما من بعيد فبدا طوق نجاة . كان

— لقد صار العمل قليلا . اعرف ذلك . القطارات الخضراء لا تعمل بالفحم ولا تحتاج الى ماء كثير . لكن لا تقلق ولا تبرح المكان حتى اعود !.

— متى ياسيدي ؟

قال سالم ذلك وهو يشعر بنفسه وقد صار صغيرا جدا . وبأنه يسأل شيئا بعيدا بعيدا جدا لا يراه .

— ربما بعد عشر سنوات أخرى أو أكثر . ربما غدا . لا تقلق .

ومد الملاحظ يده فأمسك عصفورا من فوق كتف سالم اليمنى ليضعه على الكتف اليسرى . وانصرف تاركا سالم وحده في الفضاء . حين اختفى من المنطقة كانت العصافير قد صارت جميعها تقف فوق الغراب . نزلت احداها لتشرب فصرخ فيها سالم . ذعرت . فتح لها كفه فطارت اليها قال في ضيق .

— مضى وقت طويل اعلمكم فيه المحبة ؟

.... —

— لماذا تنزلين دون اشارتي ؟

— ....

— اشربي .

لكن العصفورة لم تشرب . طارت وخلفها العصافير . انتشرت في الفضاء فأحس سالم أن للكون جانبيين ظالمين يطبقان عليه . لكن توقف القطار العجوز الاسود ، الذي ينث الدخان الكثيف الابيض ، ليتزود بالمياه .

« حين انتهت أول الحرب اختفى كثير من السائقين والعطشجية صغار السن . اخبره سائق عجوز ان كثيرا منهم استدعوا الى الحرب . وانهم ماتوا في الصحراء تحت القنابل ، أو تاهوا في الرمال ، أو قتلهم البدو . وأخذوا سلاحهم والماء . »

كان القطار الاسود يجر عرباته محملة بالعتاد العسكري الثقيل . مرت بعده قطارات خضراء كثيرة تحمل عتادا عسكريا ولا تقف . كانت هناك حرب أخرى .

— ٣ —

حين رأى سالم « حسان » واقفا والفأس بين يديه ، وشرر يطل من



عينيه ، لاحظ اهتزاز ساقيه . صار  
حسان هرما . قرر سالم أن يهاجمه .  
لقد ظل معظم ليل أمس يسمع صوت  
ضربات قوية ظنها الريح تطير  
القضبان . أو القطارات السوداء العجوز  
تضرب الخضراء الفتية . وكعاداته منذ  
طارت العصافير كان يسمع صوت  
العصفورة التي نهرها وهي تقول أنه  
لا يمكن لأحد أن يقاوم العطش ، وإن  
الطيور تنسى كل شيء في الفضاء  
الواسع !. لم يخطر بذهنه أن  
«حسان» يقطع الشجرة . لكنه وجد  
ساقيه أكثر اهتزازا !. اتجه الى  
الشجرة محزنا وجعل ينزع أوراقها  
الكثيفة . قال حسان :  
— ماذا تفعل ؟  
— أريد الفروع . نجففها ونشعلها  
بالليل .  
كان الفضاء حولهما أوسع من  
الأرض . الأرض أوسع من السماء .  
أحس كلاهما أنه لا بأس أن تكون  
السماء أرضا ، والأرض سماء ، فليس  
بالكون أحد . لكن حسان قطع غصنا  
قدمه الى سالم .  
— قم واغرسه حتى يصير شجرة .

— لماذا قطعت الشجرة الثانية ؟

قال حسان مبتسما :

— انها الخامسة وأنت تنسى !.

كان وجه الأرض أشد قتامة من اليوم  
الاول . ارتفعت اشجار الشوك  
وتضخمت . باتت القضبان خارجة عن  
اماكنها في أكثر من موقع . بدا  
الغراب الذي ينحني عند الهامه ،  
ويتدلى منه خرطوم أجرب مهترئ ،  
مثل «مقاتل قديم يلقي السلاح» !.  
تناول سالم الغصن وغرسه .  
وبالليل قال :

— هذا شتاء لا يرحم .

كان حسان ينفخ في الموقدة . لقد  
نقل متاعه الى كوخ سالم وصارا  
يعيشان معا . حين افزعهما صوت  
ارتطام قوي قال حسان .

— لقد سقط الغراب . تأكلت  
الماسورة وانكسرت .

«حين انتهت الحرب الثانية اختفت  
القطارات السوداء تماما . لاحظ سالم  
أن الشقوب انتشرت في ماسورة  
الغراب . وكان حين يفتح الصمام  
ليشرب أو يغتسل تخرج المياه من  
الشقوب مثل النافورة . وصار قطار

خلف ظهره. فكر ( كأنما المقصود  
فقط هدم بيتي القديم ). قال حسان :  
— انهم يتحدثون عن حرب جديدة .  
لم يعلق سالم . قال :

— هل ستقطع الشجرة الجديدة ؟  
كان مايزال يحلم بالعصافير . لقد  
سقط الغراب وربما اذا عادت تقف  
فوق الشجرة . لكن الرياح كانت  
تصفرفي الخارج . صوت الرعد  
يتعاقب كأنه جبل يسقط من فوق  
جبل . البرق يتسلل ليملاً الكوخ  
بالرغبة . ووضع حسان براد الشاي  
فوق النار وهو يقول :

— لدينا حطب يكفيها عاما آخر .  
ولا يجب أن نموت بردا بأي حال ...

المياه الاسبوعي يأتي كل شهر ليملاً  
الخزان الارضي ، ثم اختفى بدوره .  
حفر سالم بئراً لنفسه ليشرب منها .  
حفر حسان لنفسه بئراً اخرى . الآن  
يشربان من بئر واحدة » .

شرد سالم وفكر في اليوم الأول . ترى  
كم يكون عمره الآن . فاجأه حسان  
قائلاً :

— ألا تود العودة الى المدينة ؟ لقد  
تغيرت كثيرا .

قال سالم :

— قال الملاحظ ذلك منذ زمن .

قال حسان :

— لقد هدموا العمارات واعادوا بناء  
مصنع الغزل ! .  
جذب سالم أسماً قديمة وضعها



كتاب جديد

# الفلسفة السياسية عند اخوان الصنفاء

تأليف: د. محمد فريد حجاب  
تقديم: د. عز الدين فودة  
عرض الكتاب بقلم: حسين عيد

صدر هذا الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة منذ فترة وجيزة، ويقع في ٤٩٤ صفحة قطع متوسط. وهو في الأصل رسالة دكتوراه في العلوم السياسية سبق أن تقدم بها د. محمد فريد حجاب لجامعة القاهرة، تحت إشراف د. عز الدين فودة أستاذ العلوم السياسية بجامعة القاهرة. واشترك في مناقشتها الأب جورج شحاتة

قنواتي رئيس دير الدومنيكان بالقاهرة، والدكتور حسن حنفي أستاذ الفلسفة الإسلامية بجامعة القاهرة. ونال عليها صاحبها محمد فريد حجاب، درجة الدكتوراة بمرتبة الشرف الأولى.

### فكرة عامة:

يقول د. عزالدين فودة في سياق مقدمته للكتاب «لاشك أن البحوث العديدة التي كرست لدراسة فلسفة إخوان الصفاء ورسائلهم لم تركز على الجوانب السياسية للجماعة بالقدر الكافي لفهم حركتهم، كحركة لجماعة مضطهدة سياسياً، حتى جاء كتاب مؤلفنا هذا ليكشف عن هذه الجوانب، ويغطي القصور فيها بصفة خاصة».

ولعلّ عنوان الكتاب «الفلسفة السياسية عند إخوان الصفاء» يعكس هذا الجانب ..

فماذا قدّم المؤلف في كتابه؟ وما مدى توفيقه في عرض آرائه؟ وما هي أهم النتائج التي أبرزها الكتاب؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

### منهج الكتاب:

قسّم المؤلف كتابه إلى بابين رئيسيين. تناول في الباب الأول الحياة السياسية عند إخوان الصفا وذلك في فصلين: أولهما البيئة السياسية لإخوان الصفا (قدم فيه خمسة مباحث عن: إسم إخوان الصفا - عصر إخوان الصفا - البيئة الجغرافية لإخوان الصفا - أشخاص إخوان الصفا، وأخيراً رسائل إخوان الصفا). وثاني الفصلين عن التنظيم السياسي لإخوان الصفا (قدم فيه أربعة مباحث عن: سرية الدعوة «التقية» - نظام المراتب - نظام الدعوة وأخيراً نظام المجالس السرية «الخلايا»).

أمّا الباب الثاني فكان عن الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا، وتناوله المؤلف في ثلاثة فصول: أولهما عن الأسس الفلسفية عند إخوان الصفا

(قدّم فيه ستة مباحث عن: فلسفة الفيض عند اخوان الصفاء — علم الأعداد والرموز في فلسفة الاخوان — التوفيق بين الدين والفلسفة عند الاخوان — الإنسان المطلق في فلسفة الاخوان — نظرية المهدي المنتظر عند الإخوان وأخيراً فكرة النسب الروحاني عند الاخوان).

أما الفصل الثاني فكان عن: الاجتماع السياسي عند إخوان الصفاء (قدّم فيه المؤلف ستة مباحث أيضاً عن: طبيعة الاجتماع الإنساني — طبقات البشر وتصنيف الصنائع — طبائع الأمم وسجاياها — أعمال الدول وأدوارها في فلسفة الاخوان — مفهوم السياسة عند الاخوان وأخيراً المدينة الفاضلة غاية الاجتماع السياسي).

أما الفصل الثالث فأفرد المؤلف لنظرية الإمامة عند اخوان الصفاء (وقدّم فيه ستة مباحث أيضاً عن الانتماء والتشيع — مفهوم الإمامة والخلافة عند إخوان الصفاء — الحاجة إلى الإمام عند إخوان الصفاء — الشروط الفطرية للإمامة وأخيراً الدولة الدينية عند الاخوان).

وقد شغل الباب الثاني حوالي ثلثي الكتاب، وهو ما يتسق مع موضوع الكتاب، حين أوضح المؤلف أولاً الحياة السياسية لأخوان الصفاء، تمهيداً للولوج لجوهر الدراسة، وهو الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء.

### من هم إخوان الصفاء:

أطلقت الجماعة على نفسها — كما تشير إلى ذلك رسائلهم — اسم «إخوان الصفاء وخلان الوفاء، وأهل العدل، وبناء الحمد».

ويعلق اخوان الصفاء أنفسهم أهمية عظمى على فكرة الأخوة، ويجعلون منها أساساً للصلة والمحبة، وعماداً لصلاح البلاد، وذلك بقولهم في رسائلهم «الصدقة أس الأخوة، والأخوة أس المحبة، والمحبة أس إصلاح الأمور، وإصلاح الأمور صلاح للبلاد».

ويشير المؤلف إلى أن اخوان الصفاء كانوا أول من نادي بفكرة «الأخوة» غير المقيدة، متجاوزين بذلك فكرة الأخوة القائمة على أساس الدين فقط، معتمدين في ذلك على تصورهم — كما أوضحته رسائلهم — بأن جوهر الأديان كلها جوهر واحد، ولا تعدو شرائع الأنبياء كونها أوامر ونواهي وأحكاماً وسنناً تختلف بحسب اختلاف كل زمان...

وتعتبر فكرة العدل من الأفكار الرئيسية التي سادت دعوات وعقائد كل الفرق الإسلامية، لما تنطوي عليه من ارتباط صفة العدل الكريمة التي هي من صفات الله من جانب، ولأنها كانت تعبيراً عما يلقاه الناس من استبداد وجور ملوكهم وحكامهم من جانب آخر. فكانت هذه الفكرة هي أروع تعبير عن رغبة الشعوب وتعلق أبصارها نحو تحقيق العدل بكافة صوره.

**بيئة وعصر إخوان الصفاء:**

يعتقد المؤلف أن الظروف السياسية للشام — في العصر العباسي الأول وأوائل العصر الثاني — تجعله مكاناً مناسباً لظهور جماعة إخوان الصفاء، فيتخذون من مدينة سلمية بالشام مقراً رئيسياً لحركتهم، وتنتشر فروعها في مختلف البلدان.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كما يرى المؤلف أن البيئة السياسية التي سادت أواخر القرن الثاني والقرن الثالث الهجريين تعتبر أكثر ملاءمة لظهور وتطور تنظيم سري للاسماعيلية — مثل جماعة إخوان الصفاء — من أي عصر آخر.. لأن هذا العصر كان يتميز بصفات خاصة أهمها أن العالم الإسلامي في هذا الوقت كان قد تهيأ لقبول نظام جديد والاعراض عن نظام قديم .. وان هذا التهيؤ كان ذا شقين: أحدهما ينكر النظام القائم، والآخر يرحب بالنظام المنتظر ويعطف عليه. ولاشك إن هذا الجو يعتبر مناسباً لظهور تنظيمات تعمل في الخفاء، للتمهيد للنظام المنتظر، والتبشير بقرب مجيئه مثل جماعة إخوان الصفاء ذات الطابع السياسي.



## أشخاص إخوان الصفاء :

يرجح المؤلف احتمال ان رسائل إخوان الصفاء ظهرت على مراحل مختلفة .. وفي اطار هذا الاحتمال يمكن القول بأن جماعة إخوان الصفاء قد ضمت كل أو معظم أولئك الذين قيل انهم كانوا أعضاء في الجماعة أو ساهموا في وضع رسائلها، وذلك ابتداء من عبدالله بن المبارك (المتوفى عام ١٨١ أو ١٨٢ هجري) إلى الإمام عبدالله بن محمد (المتوفى ٢١٢هـ)، إلى الإمام أحمد بن عبدالله (المتوفى ٢٢٩هـ) إلى عبدالله بن سعيد (المتوفى بعد عام ٢٤٠هـ بقليل)، إلى زيد بن رفاعه وجماعته في الربع الأخير من القرن الرابع الهجري إلى المجريطي (المتوفى ٣٩٥هـ) ٣٩٨هـ).

## رسائل إخوان الصفاء :

يرجح المؤلف أن عدد الرسائل هو اثنان وخمسون رسالة ولعل أهم الأسباب التي دفعته لهذا الترجيح هو الاتفاق التام بين عدد الرسائل وأسمائها وترتيبها في كل من الرسائل والرسالة الجامعة، التي تلخص الرسائل وتكملها أيضاً.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وتنقسم الرسائل إلى أربعة أقسام :

القسم الأول: في الرياضيات على اختلاف أنواعها.

القسم الثاني: أرسطوطاليسي الصبغة يتناول الطبيعيات على النحو الذي تناولها عليه أرسطو.

القسم الثالث: فيما وراء الطبيعة وهو ظاهر التأثير بضروب الفلسفة اليونانية.

القسم الرابع: في الالهيات وما يتصل بالديانات والشرائع.

وتشكل الرسائل على هذا النحو موسوعة ثقافية وروحية. فيها علم وفلسفة وقصص وتاريخ وتفسير حديث وأدب وسلوك وسياسية وتأملات ومكاشفات بالاضافة إلى أنه يمكن اعتبارها تلخيصاً للمعارف الباطنية وعرضاً لآراء

سابقهم وما اطمأنت إليه نفوسهم من علاج مشكلات الفكر الباطن على اختلاف أنواعها سواء تلك التي نبتت في البيئة الإسلامية أو المستمدة من مصادر أجنبية .

### التنظيم السياسي لإخوان الصفاء:

أقام اخوان الصفاء تنظيماً سياسياً ثورياً من طراز جديد يعتمد على :

#### أولاً: التقية (سرية الدعوة):

اتقى الشيء معناه استقبله وجعل بينه وبينه حاجزاً أو تحفظ منه وتصور وعمل على ألا يضييه منه ضرر .. وجاء في لسان العرب أن وقى بمعنى صان ، ووقاه أي صانه وستره عن الأذى . لذلك استخدمها إخوان الصفاء ليكونوا في مأمن من أهل المدن الجائرة وحكامها الجائرين .

وقد لجأ إخوان الصفاء إلى التقية لما يلي :

أ - الخروج على والي أو السلطان معصية .. وهوماتفى في البيئة الإسلامية ومادعم حكامها .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ب - الصفات والسجايا السيئة للحكام .

ج - اضطراب الأحوال وانتشار الرشوة والفساد .

د - فساد أهل الدين : حين يرون أن أكثر الديانات في عصرهم انتحلها قوم ذهبت بهم أوهامهم إلى غير مواضعها فأنحرفوا عن طريق الرشاد .

هـ - فساد حال التجار والدهاقين والكتاب والعمال .

و - انتشار الخصال الرديئة بين البشر .

#### ثانياً: نظام المراتب :

إن نظام المراتب عند اخوان الصفاء منهج متعدد الجوانب . فهو من ناحية منهج في التنشئة السياسية يهدف إلى بلوغ أعضاء الجماعة إلى الكمال . ومن ناحية أخرى منهج في التخصص يهدف إلى أن يقوم أهل

كل مرتبة أو طبقة من الطبقات بالعمل الذي يتناسب مع استعداداتها الفطرية أو المكتسبة . وهو من ناحية ثالثة فكرة فلسفية تهدف بصفة خاصة إلى اثبات ضرورة الإمام وتأكيد عصمته باعتباره حلقة رئيسية من حلقات هذه المراتب ، وبدون هذه الحلقة لا يمكن للنظام الطبيعي لهذه المراتب أن يكون كاملاً .

وتتضمن رسائل اخوان الصفاء أربعة أنواع هي :

أ - **مراتب الموجودات** : التي رتبها الله ترتيباً منصفاً وهي : مرتبة المعادن ، مرتبة النبات ، مرتبة الحيوان ، مرتبة الإنسان ، ومرتبة الملائكة ..

ب - **مراتب النفوس** : وهي النفس النباتية ، النفس الحيوانية ، النفس الناطقة الإنسانية ، النفس الملكية الحكيمة ، والنفس الملكية القدسية وهي مرتبة النبوة ..

ج - **مراتب البشر** : وهم : مرتبة الخواص (وهم أهل العلم والعمل بعد التصديق بالرسول وولاية أولي الأمر بعدهم وهم : العقلاء - المؤمنون - العلماء - الفقهاء - التائبون العابدون - والزاهدون ) .. ومرتبة العوام (وتختص بالتصديق بالرسول وما جاءوا به والعمل بقدر ما في وسعهم وتضم النساء والصبيان واللاحقين بهم في العقل من الرجال ) .. ومرتبة المتوسطين (وتضم الذين خرجوا من مرتبة العوام ولم يرقوا إلى مرتبة الخواص وهم الذين يعلمون بظواهر الشريعة ويقرون بعلم باطنها دون تكذيب أو انكار) ..

د - **مراتب أهل المدينة الفاضلة** : لما كانت مدينة إخوان الصفاء الفاضلة مدينة مثالية ، فلا بد أن يكون أهلها أيضاً أناساً فاضلين مثاليين . وقد قسموا أهل المدينة الفاضلة إلى مراتب حسب أعمارهم .

### ثالثاً: نظام الدعوة:

إن الخصائص العامة لدعوة إخوان الصفاء تتميز بأنها تعبير عن عقيدة سياسية ذات جوهر ديني، وانها دعاية تشهيرية وتحريضية ضد النظام القائم وتعبير عن مفهوم خاص لنظرية الدولة وكيفية ممارسة السلطة وأنها دعوة حركية تسعى لتحقيق أهداف معينة. وهي في النهاية دعوة جماهيرية. ويعتمد نظام الدولة على فكرتين أساسيتين:

#### أ — القائمين بالدعوة (الدعاة):

وهؤلاء يجب توافر شروط معينة فيهم — ويختارون بمعرفة القيادات العليا — ثم يقدمون له ما يحتاجه دنيوياً حتى يتفرغ للدعوة، وأخيراً يحددون له المكان الذي سيباشر فيه دعوته.

#### ب — المستجيبين للدعوة (المدعوين):

وهؤلاء يتم دعوتهم من خلال: الدعوة لبناء المدينة الفاضلة وتحقير الدنيا والزهد فيها ومهاجمة معتقدات الفرق المختلفة واستغلال الظروف النفسية والحالة الاجتماعية للمدعوين والتركيز على جذب الشباب للدعوة.

#### رابعاً: نظام المجالس السرية (الخلايا):

وقد قسمها إخوان الصفاء إلى نوعين: الأول: مجالس للذات الجسمانية ويتضمن الأكل والشرب والغناء. والثاني: مجالس للذات الروحانية: وهي أرقى وأشرف وتخصص للعلم والحكمة والسماع.. ويخصص مجلس لكل منطقة، ويجتمع المجلس مرة كل اثني عشر يوماً دون أن يخصص له مكان ثابت..

الأسس التي تحكم نظام المجالس وهي: أخذ العهد — التدرج في تلقين الأعضاء علوم الجماعة وأسرارها — الطاعة، الاخلاص في العمل من غير خوف ولا رجاء — حرية الرأي حيث يربى أعضاء الجماعة على آداب

الحوار— الفدائية وترك أمور الدنيا والزهد فيها والاقبال على الآخرة. وأخيراً  
صون الأسرار..

## الأسس الفلسفية لفكر إخوان الصفاء :

### أولاً: فلسفة الفيض :

وترى هذه النظرية أن الوجود فيض الهي عن طريق التعقل حيث فاض  
عن الكمال الالهي الأزلي للعقل الكلي، ثم عن العقل الكلي فاضت النفس  
الكلية .. وعن هذه النفس الكلية فاضت الهيولي الأولى، ثم عن هذه  
فاضت النفوس الجزئية، وهكذا وجد الكون.

وهذه النظرية توجب معرفة النظام التدريجي الهرمي للعالم . هذه المعرفة  
وحدها هي التي تسمح بفهم إمكانية النبوة والامامة ومكانة هؤلاء الأنبياء  
والأئمة وموضعهم ووظيفتهم .

### ثانياً: علم العدد وفلسفة الرمز:

يعرف الاخوان علم العدد بقوله انه « جذر العالم وعنصر الحكمة ومبدأ  
المعارف وأسطقس المعاني والاكسير الأول والكيماء الأكبر» .. إلا أنهم  
لم يتحيزوا لعدد معين .

أما فلسفة الرمز فان المبدأ الأساسي الذي تنطوي عليه عملية الرمز هو  
ما يطلق عليه «التأويل» أي رد الشيء إلى أصله ومبدئه . وكما أن لكل  
ظاهر باطناً فإن عملية التفسير الروحي «التأويل» هي الوصول من-الواقع  
الخارجي إلى الداخلي .

وتهدف عملية التأويل إلى : تأكيد مبدأ التقية، مهاجمة نظام الخلافة  
الذي قام على الشورى والاجتهاد ، والتدليل على أن الأئمة هم أفضل البشر

بعد الأنبياء وأخيراً التأكيد على أن الأئمة هم فقط أصحاب الحق في التأويل .

### ثالثاً: التوفيق بين الدين والفلسفة :

يرى الاخوان أن الهدف من الشريعة هو نفس الهدف من الفلسفة فيقولون « وما بين علماء الشريعة وعلماء الفلسفة من اختلاف في اللفظ في ذلك واتفاق المعاني » .

لذلك وضعوا الحكماء والكهنة في مصاف الأنبياء والرسل . فمدينة إخوان الصفاء الفاضلة تضم إلى جانب أهل الديانات والشرائع النبوية أهل الآراء الفلسفية والحكمية .

### رابعاً: الإنسان المطلق في فلسفة الاخوان :

النفس الكلية هي المدبرة للكون . وكما أن النفس الكلية في عالم الأرواح تقابلها النفس الناطقة في عالم الأجسام . وآدم هو أول تجسد للإنسان المطلق الكلبي .

ويرى إخوان الصفاء أن صورة الإنسانية أو الإنسان المطلق أو آدم ، يتمتع بكل الصفات والقوى التي تتمتع بها النفس الكلية في عالم الجواهر الروحانية سواء القوى الفعالة أو القوى العلامة . وان هذه الصفات والقوى توزعت على كافة أفراد البشر من نسل آدم ، لكي تظل الصورة الإنسانية (صورة البشرية بأكملها) هي خليفة الله في الأرض كما قدر لها . ثم تجتمع خصال الإنسان المطلق مرة أخرى في الأنبياء والأئمة .

### خامساً: نظرية المهدي المنتظر:

«المهدي» في استعمالها الديني القديم كان القصد منها هو السير في الطريق السوي . أو بمعنى المرشد . والمهدي المنتظر بالنسبة لآخوان الصفاء هو مرتبة سابع النطقاء أو الأنبياء الذين هم أصحاب التأييد وهم : آدم ،



ونوح، ابراهيم، موسى، المسيح، ومحمد .

### سادساً: فكرة النسب الروحاني:

كان اخوان الصفاء أول من عرض عقيدة «الابوة الروحانية» بهدف تكتيل الجماعة وتقويتها قبل أن تتناولها كتب دعوة أخرى فيما بعد بالتوسع والتفصيل .

وبناء على هذه العقيدة اعتبر الاخوان المعلم والأستاذ أفضل من الأب الجسداني، ويرون أن الأخوة الروحانية أفضل من الجسمانية وأن الصديق خير من الأخ والولد .

### مفهوم السياسة عند اخوان الصفاء:

ويتلخص مفهوم السياسة عند إخوان الصفاء في عدم الفصل بين السياسة والأخلاق، حيث يرون أن الأخلاق هي سياسة النفس، ومن استطاع أن يسوس نفسه استطاع أن يسوس غيره ... فكأنه اصفاء للطابع الديني الأخلاقي على الفكر السياسي ..

وتعتبر الغاية من السياسة هي صلاح الموجودات وبقاؤها على أفضل الحالات وأتم الغايات .. كما يعتبر إخوان الصفاء أول من وضع تقسيمات للسياسة وهي:

أ - السياسة النبوية: وهي أرقى الأنواع ويختص بها الأنبياء والرسل .

ب - السياسة الملوكية: وتعني حفظ الشريعة على الأمر، إحياء السنة في الملة، اقامة الحدود وتنفيذ الأحكام، ورد المظالم وقمع الاعتداء .

ج - السياسة العامة: ويعنى بها الرياسة على الجماعات كرياسة الأمراء على البلدان والمدن، وترتيب طبقات المرؤوسين واستخدامهم فيما يصلحون له .

د - السياسة الخاصة: معرفة كل إنسان كيفية تدبير منزله وأمر معيشته

ويميز الاخوان بين نوعين أحدهما السياسة الخاصة الجسمية وهي التي تتبع إزاء الأهل ومن يجري مجراهم . ونوع آخر هو السياسة الخاصة النفسانية وهي التي تتبع إزاء الاصدقاء الذين هم أهل النسبة النفسانية الروحانية .

هـ — السياسة الذاتية: التي تعني معرفة كل إنسان نفسه وأخلاقه والنظر في جميع أموره .

### المدينة الفاضلة غاية الاجتماع السياسي :

تلعب المدينة الفاضلة في الفكر السياسي لـ اخوان الصفاء دوراً هاماً حين تقدم نظريتهم وصفاً للأمر الواقع (المدينة الجائرة)، ثم تقدم نظاماً مثالياً لما ينبغي أن يكون، فتفتح بذلك الباب لتغيير الأوضاع القائمة .

### وشروط المدينة الفاضلة هي :

أ — أن يكون أهلها اختياراً حكماء فضلاء .

ب — أن يكون لأهلها أسلوب فيما بينهم، وآخر في معاملة أهل المدن الجائرة .

ج — يجب أن تكون المدينة روحانية خالصة، ولها سياسات نفسانية في دور الستر .

د — تكون مرتفعة وعالية، بحيث لاتنالها الأبصار، وتشرف على سائر المدن .

هـ — يجب أن تؤسس على تقوى الله حتى لاينهار بناؤها .

### نظرية الامامة عند إخوان الصفاء :

يرى اخوان الصفاء ان الإمامة إنما هي خلافة . فالرياسة نوعان :

أ — الرياسة الجسمية: مثل رياسة الملوك والجبابة .

ب - الرياسة الروحانية: مثل رياسة أصحاب الشرائع الذين يملكون

النفوس والأرواح بالعدل والإحسان .

إن الخلافة الحقيقية في نظر اخوان الصفاء هي الخلافة عن الله ، سواء كان المستخلف فيها نبياً أو وصياً أو إماماً ؛ لأن جميع ما يجوزونه عن النبي المرسل ، فقد يجوزون مثله على الوصي وعلى الإمام . « وما الفرق بين النبي والوصي والإمام إلا فرق في المرتبة والشرف » ، إذ كان النبي أشرفهم وأعلامهم رتبة . ولا يفرق الاخوان بين خلافة الله وخلافة النبي .

وهم يرون أن الفرق بين خلافة الله وخلافة إبليس (خلافة الخلق) ، يتلخص في أن خليفة إبليس هو كل من يطلب أن يكون خليفة الله تعالى ليدبر خلقه بسعيه وحرصه دون أن يكون مؤيداً بالتأييد الرباني . كما يرون أن الشروط الواجب توافرها في الإمام هي :

أ - أن يكون الإمام أفضل البشر بعد النبي .

ب - أن يكون الإمام أقرب البشر نسبة إلى النبي .

ج - أن يكون الإمام قد نفع عليه أي نال خلافته بالنص أو بالوصية . وأن تسير الخلافة فيما بعد على هذا الأساس .

ويستند الاخوان في شأن تعيين الإمام الى عقيدتين هما :

أ - عقد الولاية للنبي والإمام لا يكون بمعرفة البشر ، حيث أن عقد النبي والإمام يكون بالعلم الالهي .

ب - إن الإمام بعد النبي هو علي بن أبي طالب بالنص وذلك بالمنزلة التي يستحق بها ميراث ذلك العلم .

ويلاحظ أن هذا الموقف يخالف موقف أهل السنة الذين يرون أن الإمام يتم باختيار الرعية واراقتها ، وأن مصدر سلطة الإمام مبايعة الجمهور له ورضاهم به وأن حب الشعب له ، ورضوخهم لطاعته دليل صلاحه ، وأخيراً يعتبر الامام منفذاً وليس مشرعاً .. بينما يرى الشيعة أنه لا بد من إمام

معصوم بعد انقطاع الوحي ليحفظ الشرع .

### الدولة الدينية عند الاخوان :

يرى اخوان الصفا إمكان قيام دولة دون شرع ويعتبرونها دولة أهل الشر، لكن الدولة المثلى هي التي على أساس من الدين، وان الحاكم أو الإمام الأمثل هو الذي تجتمع فيه خصال النبوة وخصال الملك، فيكون بذلك رئيساً للمدينة الفاضلة .

وتتلخص مبررات الجمع بين الدين والملك في نظر الاخوان فيما يلي :

أ - ان الملك لو كان شخصاً آخر غير شخص النبي «لم يكن يؤمن أن يردهم عن دينهم أو يسومهم سوء العذاب من كان مسلطاً عليهم - أي الملك - مثل ما كان يفعل فرعون ببني اسرائيل» .

ب - إن الناس بطبيعتهم لا يرغبون الا في دين الملوك، ولا يرهبون الا منهم . ولهذا كان الغرض من الملك «هو حفظ الناموس على أهله الا يندرس بتركهم القيام بموجباته، لأن اكثراهل الشرائع النبوية والفلسفية لولا خوف السلطان، لتركوا الدخول تحت احكام الناموس وحدوده، وتأدية فرائضه واتباع سننه، واجتناب محارمه، واتباع اوامره ونواهيه ..

ان نظرية الاخوان في الامامة تتلخص في انهم يؤمنون بأن صلاح المجتمع وفساده رهن بالحاكم الذي يحكمه، لذا لم يتوقف الاخوان عند رفض الواقع القائم، بل تجاوزوه الى ايجاد بديل، فحاولوا الاتيان بحاكم تتوافر في حكمه الحكمة والحكمة والقدرة على تحقيق العدل والصدق لأنه يتصف بكل الصفات التي تكفل له تحقيق ذلك في نفسه اولاً، ثم في مجتمعه ثانياً ..

### اهم النتائج التي ابرزها الكتاب :

اوضح د. عزالدين فوده في مقدمته للكتاب أهم هذه النتائج وهي :

أ - كشفت هذه الدراسة عن جوانب جديدة في الفكر الاسلامي الذي يعزو البعض قلة الانتاج السياسي فيه الى غلبة الصبغة الفلسفية والدينية التي تدعو الى عدم اثاره مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسي وتقوم فيها مدن الاحلام المناقضة للواقع .

ب - أبرز هذا البحث عدم اقتصار تصور الاخوان لمدن مثالية فاضلة عند حد الفكر والنظر، بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم الفاضلة عملياً من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية في مختلف أقاليم الدولة وبين مختلف طبقاتها في اطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم والتبشير بمدينة روحانية جسمانية فاضلة. هي مدينة أهل الخير.

ج - إبراز نماذج أخرى من الفلاسفة المسلمين الذين شكل الخيال السياسي محور فلسفتهم السياسية، ومن المعلوم أن تأثير اخوان الصفاء لم يقف عند حد عصرهم فحسب، بل ان آراءهم التي تضمنتها رسائلهم قد تركت آثارها في كتابات كثير من فلاسفة ومفكري الإسلام الذين ظهروا قرابة عصرهم ومنهم الفارابي نفسه .

د - يكشف البحث عن حيوية الفكر الإسلامي وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافات الأجنبية، والامتزاج بها مع المحافظة على قيمته الذاتية وتميزه الخاص .

هـ - انتهاج المؤلف لطريق العلم والتأصيل والنظر، طريق المعاصرة في النظرة العلمية إلى التراث والتجديد فيه .

**مدى توفيق الكاتب في عرض موضوعه :**

يحسب للمؤلف ما بذل من جهد دؤوب في البحث والاطلاع على مختلف المراجع التي تناولت اخوان الصفاء سواء باللغة العربية أو باللغات الأخرى، ومقارعة الحجة بالحجة وصولاً للحقيقة العلمية الموضوعية، مما

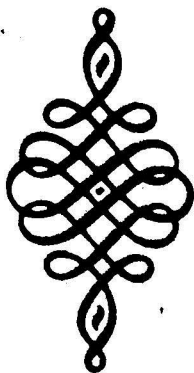
أتاح له أن يقدم في كتابه عرضاً شاملاً لحياة إخوان الصفاء ورسائلهم مع التركيز على جوانبها السياسية ..

إلا أنه قد جانبه التوفيق في إيضاح عدد من النقاط منها :

أ - عند عرضه - في بداية الكتاب - لمن هم إخوان الصفاء ، نجده يؤكد أنهم فئة من المثقفين التفوا حول قيم تعبّر عن المكونات الحضارية للمجتمع في عصرهم ، وأنهم كانوا أول من نادى بفكرة الأخوة غير المقيدة ، متجاوزين بذلك فكرة الأخوة القائمة على أساس الدين فقط .. ثم يصل في نهاية الكتاب إلى أن دعوة إخوان الصفاء تعبير عن عقيدة سياسية ذات جوهر ديني .

ولم يوضح المؤلف هذا التناقض في عقيدتهم ذات الجوهر الديني ، رغم أنهم أول من تجاوزوا فكرة الأخوة القائمة على أساس الدين فقط ؟

ب - تناول موقف أهل السنة من اختيار الإمام في عدد محدود من السطور ، بينما كان الواجب الإفاضة في عرض هذا الموقف المخالف لموقف إخوان الصفاء ، لأهميته ولحيوية هذه القضية للمسلمين في العصر الحاضر ...





# في الساعة اطليون قد تأتي الرياح

شعر: ابراهيم رضوان  
ARCHIVE  
<http://ArchevebnaSakhrir.com>

— ١٠ —

أمر بمعطف التأنيب ..  
عبر جدائل القرميد محنيا بلا شفتين  
فتنهني كلاب العار  
وأطوي خلف كهف الفحم والكبريت أغنيتي الرمادية  
وأسمع صرخة الأشباح  
فأجري غائم العينين .. نحو مدينة الفسفور

وأخرج من كهوف الكثره والمقت  
تحط على هياكل دربنا المذبوح عنقاء  
تلف على الرقاب فراشة سوداء مجنونة  
وأسأل غابة الظلمات عن بوابة الأقمار  
أغمغم داخل اللذات  
وعند حوائط الأسفار والأشعار والأحزان  
وأدخل في فجاج النار  
وأدفن في دمي الأشياء  
وألمح عندما كانت ..  
تطاردني كلاب الأرض عاوية بلا رحمه :



ARCHIVE  
http://Archivebeta.Samirrit.com

يسير الرب من بيت إلى بيت  
يبارك نعمة الصمت  
ومن بيت الى بيت  
أسير محطما والفجر مخنوق  
تناهشه الذبابات السديميه  
تمر مراكب الجوع الجليديه  
على أرض بلا أرحام  
تشير بضوئها للفارس المشلول خلف الباب :  
[ تعال أيها المتسول الأجوف

تعال أيها العريان ]

... ..

أغمغم أسأل الربان :

« لماذا ليلنا الأقدس ..

حزين يكمل الرحلة ..

ولم تتهدل الأقمار

لماذا تطرح الأشجار أثمارا من الأحجار

لماذا ظلل الصبار أعتابي

لماذا لم تهز الريح أبوابي

وأين صواعق الأمطار

لماذا كل أبنائي بلا أبوين ؟؟»

... ..

وأسمع قهقهات الثلج ..

تأتي من عواصف رحلتي الممدودة القدمين

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— ٤ —

« السندباد لم يعد »

وأنا أسير وفوق رأسي كاهلي

وبداخلي جرس قديم

صمت يورقني ودرب مغلق

الكوخ من عشب رخيص

في الروح أشعار الخيانة ..

معبدني : قمر عقيم

— ٥ —

ستحط شمس الثلج ..  
فوق مشارف الصفصاف  
وتحت عباءة التدخين ..  
ستنسكب الرؤى برقاً رمادياً  
وتزهو نخلة الفضه  
لتعطي ميت الأفياء

— ٦ —

طوال العمر لم تثمر  
نخيلات الطريق الفقير أثماراً من الدم  
ولم تطفئ ..  
بكائياتنا المكسورة الخرساء نار الجوع في الرحم  
وما زلنا ...  
نعشش في نواطير الحوارى نمضغ الحشرات  
ونرجم منزل الرفقه  
وما زالت نوافذنا ..  
مضبية الزجاج وسقفنا رعب  
وما زلنا نخاف الفجر والمرآه  
وحول ضلوعنا الجوفاء ..  
تلتف النبوءات العقيمة ..  
تنبت زهرة الصمت .

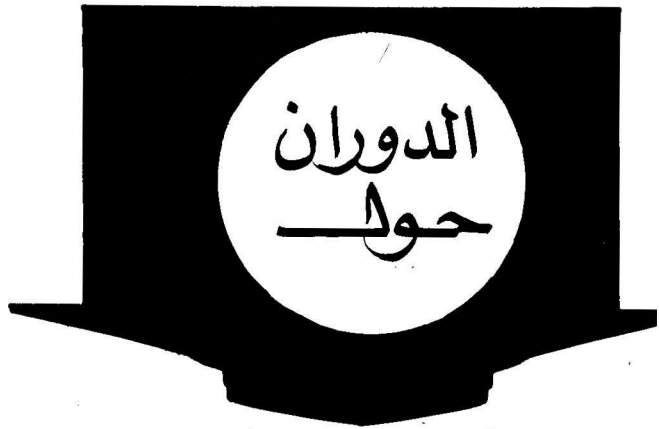
— ٧ —

وعند الساعة المليون ..  
قد ..  
تأتي ..  
الرياح

— ٨ —

أنوح بصوتي الظمآن  
يموت الصوت عبر خنادق الدخان  
وتحت سنايك الرعشة  
فتصلبني القناديل الالهية  
على أرض من الأسفلت والبلور  
وأسكب قصتي المشبوهة التاريخ  
فتسمعني رياح الموت ..  
تنسج لي مفاصلها  
وتشنقني ..  
خلال قيامة الأموات





# كائنات مملكة الليل

بمّلم: شمس الدين موسى

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أرى للديوان الأخير — للشاعر عبدالمعطي حجازي — يجد أنه  
ت جديدة لحد كبير. ولقد عرف القراء أحد عبدالمعطي حجازي  
ن الشعر الحديث في مصر منذ ديوانه الأول «مدينة بلا قلب»  
قصائد الشاعر بكل ما يمكن أن تحمله القصيدة الحديثة من  
توى جديد فكان «مدينة بلا قلب» إحدى علامات الشعر  
محاولته لتأكيد ذاته أمام الهجوم السلفي الأرثوذكسي الذي قام  
من أعداء التقدم والتطور للقصيدة الحديثة والشاعر الجديد.



ولقد ظل حجازي طوال مسيرته الفنية ملتزماً بخطين أساسيين لم يغفل عنها. الأول — هو الالتزام بالقضايا القومية والتقدم الاجتماعي. والثاني — هو ربط نفسه كشاعر بمدرسة الشعر الحديث في مصر والتي لم يتخل عنها أبداً، بل كانت أعماله المتوالية تمثل التأكيد العملي لدى ماتوصل إليه الشاعر حجازي من إنجازات في تطوير بنية وشكل القصيدة الحديثة، التي خرج بها من الغنائية التقليدية، من ناحية وأقام بناءها الحديث في تطوراتها الأخيرة، فكانت القصيدة لدى حجازي — ليست وسيلة للمتعة، أو وسيلة لاثارة الدهشة، بقدر ما كان الشاعر يستخدمها كأداة أساسية لايقاظ الحس الفردي الحضاري لدى المتلقي، وتفجير الوعي القومي والثوري من ناحية أخرى، وبذلك استطاع حجازي أن يرسم صورة جديدة للمدينة، لم يصورها شاعر من قبل في مدينة بلا قلب، وكان اغتراب الشاعر بداخل المدينة ليس الاغتراب الرومانتيكي، أو الوجودي، كان اغترابه نابعاً من ارتباطه بالعناصر المتداخلة التي شكلت رؤية الشاعر ابان ذلك الوقت، ولم يكن حزنه ذلك الحزن القائم على الإحساس بالوحدة والظلم في مواجهة الأقدار المتحدية، بقدر ما كان ذلك الحزن النابع من رؤية كاملة للواقع على محاولة تجديده وتغييره وبعث الروح فيه، في اطار شمولي متعدد الأبعاد.

وعلى هذا جاء ديوانه الثاني الذي تعانق مع تلك الرؤية وان تغلبت المباشرة على بعض القصائد فيه. لكنه كان قد تغلب على مثل تلك الملاحظات في قصيدته الطويلة «أوراس» التي حملت لنا عبر الكلمات الشاعرة كل ما كان يهفو اليه الشاعر، وتحولت القصيدة الحديثة لدى حجازي إلى عالم خاص يوازى كل ما تجيش به نفوس الجيل المعاصر والمواكب له، واستخدم بداخلها العديد من الرموز والاشارات والتضمينات التي قامت جميعها باجراء عملية المواصله والتواصل الحضاري والإنساني بين الإنسان العربي وتراثه.

وقد أتى الديوان الأخير « كائنات مملكة الليل » حاملاً انعطافة جديدة،  
أو حساسية جديدة لم تكن قد وضحت في الأعمال السابقة. لقد تحرر الشاعر  
من الوقوف أمام الواقع وملامسته الملامسة المحددة والحسية من خلال الفكرة  
والرؤية، لقد امتزج كل ذلك بداخله، وتحولت الرؤى غير الحسية إلى وسيلة  
لحمل كل أحلام الشاعر. فامتزج الجنس بالوطن، بل تحولت الرؤية الجنسية  
الحاملة إلى عالم كامل يرى الشاعر من خلاله جميع الكائنات التي سماها  
« كائنات مملكة الليل » لكنها لم تكن كائنات ليلية تعيش في الظلام، بل  
كانت كائنات تاريخية تعيش في وعيه ومختلطة بلا وعيه. فكانت الرؤية  
أكثر كثافة، وأكثر تعقيداً وتركيباً، استخدم حجازي في التعبير عنها الأصوات  
الداخلية، والكلمات البدائية، والأحلام الوحشية. فكشف من خلال كل  
ذلك مافعلته تلك الكوايس الليلية على نفسه .. وكان الجنس والخوف  
يمثلان وجهين لعملة واحدة، ولم لا؟ — فالخوف الشديد ربما بل انه في كل  
الأحيان يبعث الرغبة في الجنس. والخوف يبعث البعد الضائع في أقصاه —  
ذلك البعد الذي يمثله الموت .. والجنس يرمز ويدل على الرغبة الشديدة في  
البقاء والتواصل، حتى ولو بداخل أشكال أخرى وكائنات أخرى ...  
ويقول مازجاً بين ذلك الحلم الجنس والوطن في مطلع القصيدة:

تركت مخبأى لألقي نظرة على بلادي

ليس هذا عطشاً للجنس،

انني أؤدي واجباً مقدساً،

وأنت لست غير رمز فاتبعيني،

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة

ولم يبق من الدولة الا رجل الشرطة ،

يستعرض في الضوء الأخير

ظله الطويل تارة ،

وظله القصير !

ولا يقف الشاعر عند هذا المفتاح الذي يجسد تعانق رؤية الشاعر بالواقع السياسي الذي لم يغيب عنه، بل إن ذلك يمتزج بالرؤى الداخلية والحلم الأثير، فتكون تعبيراته التالية أكثر كثافة وتركيبية، وإن استخدم فيها الرمز، إلا أن ذلك الرمز لم يبتعد عن المرموز له والذي وضحه في المقطع السابق..  
ويقول :

أنسج ظلي حفرة  
أنسج ظلي شبكه  
أقبع في بورتها المحلولكة  
بعد قليل ينطفئ الضوء ،  
وتمتد خيوط الشبكة  
تمسك رجل الملكة !

والملكة هي الرمز، والوطن هو المرموز له، وبعد أن كان الشاعر في المقطع الأول يتعامل مع المرموز له عبر الرؤى الجنسية والخوف، فإنه في المقطع الثاني يتعامل مع الرمز بنفس الأدوات والرغبات، وبذلك لا يكون المعنى الجنسي واقفاً عند حدود الرغبة، بل إنه يتعدى ذلك إلى نوع من القداسة والحب الشفيف الخالص الذي يصل إلى حد الامتزاج الصوفي،  
ويقول :

تلك عناقيد الندى  
ترشح في أرنبة الأنف ،  
وفي توعية النهد الصغير  
والجسد الوردي يستلقي على عشب السرير  
والفراشات على الأغصان زهر عالق  
وعتمة البستان لون نائم ،  
فامكنيني منك يامليكتي  
إن أكف شجر الصبار برعمت ،

وكاد الليل ينتهي .. ومازلنا نظير !

أنسج ظلي برعما

وكائنات شبة

أبحث عن مليكتي

في غيمة أو صاعقة

أطبع قبلي على خدودها المحترقة

منتظراً نهايتي

منتظراً قيامتي

فراشة ، أو يرقة

وبذلك يكون الشاعر قد مزج بين رؤيته شديدة الكثافة وما كان يطمح اليه ، فالجنس هنا ليس جنساً مبتذلاً ، وليست الملكة هذه امرأة عادية ، هي ملكة النحل ، وهم الشغالون ، الذين يحيطون بها وسط البستان ، وهي الوطن ، وهي الثورة المنتظرة ، هي كل ذلك ممتزجاً ببعضه ومتداخلاً يشف عن أبعاد ذلك الحلم الذي لا بد يتوقف في لحظة معينة ، لا بد أن يتجمد عندما يحس صاحبه بالخوف ، فالخوف هو القاتل للحلم ، ذلك الخوف الذي يمنع من التواصل والتلامح من أجل تجديد الكون ، ولقد تعانقت رؤية الشاعر الخاصة والواقعية بالرؤى الكونية فصارت كلماته بدائية وصوره التي نتجت عن جموح خياله صوراً وحشية لا يقف أمامها حدود مكانية أو زمانية وكان الدم والوردة معاً ، والشعر أو الكلمة والسيف معاً أيضاً ، والله والأمة أو الشعب معاً ، ومن هنا لا بد أن تأتي صوراً غريبة كي تعبر عن ذلك الحال ، وحتى تتوازن تلك الصور وتنتظم في منظومة حسية وشعورية وشعرية عبر عنها الشاعر في تلك الرؤية الحلمية التي بعثها بداخله صراع تلك الكائنات النظرية وغير النظرية ، والعاقلة وغير العاقلة في ليله الطويل . ويقول حالماً :

أنسج ظلي مدنا مهجورة

ومدنا معادية

أبيض في الأحلام والأرحام

دنيا ثانية

ليدخلوها ان أتى الليل فرادى،

ينظرون في مراياها النفوس الخاوية

والأوجه الأخرى التي صارت لهم

بعد اتصال الأمهات بالجيوش الغازية

الخوف صار وطناً

وصار عملة ،

وصار لغة قومية ،

صار نشيداً وهوية

وصار مجلساً منتخباً

والخوف صار حامية ...

ولا يقف الشاعر عند تلك اللحظة، التي أسميها لحظة التحدد. بل انه سرعان ما ينبت بداخلها لحظة أخرى — ذاتية الإيقاع والحدث، مرتبطة بالفعل الأول، بالاحساس بالجنس والرغبة فيه والذي لا يأتي إلا بعد أن يمر به الإحساس بالخوف فبعد أن يتجسد الخوف كالوطن، أو المدين أو الجيوش، أو البرلمانات فانه لابد أن يعود إلى حالته الأولى، حالة الأنين، والألم التي تأتي مكشفة بعد تلك الرحلة الطويلة وراء الأحلام الواقعية والكابوسية. ويقول :

آه من الرغبة حين فاجأتني آخر الليل ،

كأنما هي الوحي السماوي ،

أو أنها النذير ...

وسرعان ما يدرك الحقيقة .. انه لم يعد هو ويقول :

لم أعد أنا الفارس ،

أصبحت الحصان الجامح الصاهل في

إيقاع ركضه الجنوني المثير

النجم لا يقطف باليدنين

لا تلين لي حجارة الأهرام ،

لا تزهر لي شجيرة الذكرى ،

ولم أزل أدور، وأدور، وأدور

أدور في إيقاع ركضي الجنوني المثير..!

وبذلك ترتفع رؤية الشاعر في لحظة الألم، ولحظة الوجع الشديد إلى مستوى الرؤية الكونية غير المحدودة واللانهائية .

وتمثل قصيدة كائنات مملكة الليل آخر انجازات الشاعر على مستوى البناء والرؤية، وهي من حيث الشكل والمحتوى تمثل الرؤية الشاملة للشاعر الحديث في ظل رغبته الدائمة والحميمة لعمل نوع من التجاوز لذلك الواقع، المرفوض، والمملوء بالخوف، والاحباط...

ويزخر ديوان كائنات مملكة الليل لأحمد عبدالمعطي حجازي بقصائد أخرى وقفت عند المستوى الأول في التعبير عن الواقع السياسي، مثل قصيدة بطالة التي يغني فيها الشاعر لنفسه وللثورة العربية، وقصيدة «أسرار» التي أهداها الشاعر إلى جرحى الحرب العرب الذين قابلهم في شوارع باريس، وقصيدة القيامة والطفل الضائع التي خلد فيها انتفاضة يناير ١٩٧٧ التي يرى فيها الشاعر نوعاً من التحقق، وإن غلب على أسلوبه في القصيدة نبرة الفخر والاعجاب الشديد مما جعله يستخدم الغنائية التي عرفتها القصيدة العربية القديمة، لكن الشاعر أعطى لهذه القصيدة الحديثة مذاقاً خاصاً، كانت مثل النشيد الذي كتبه الشاعر بعد سنوات من الاغتراب والبعد، ويقول :

ينهض النهر القديم بصفتيه واقفاً،

حتى نشاهد في السماء مصبه

نافورة خضراء .

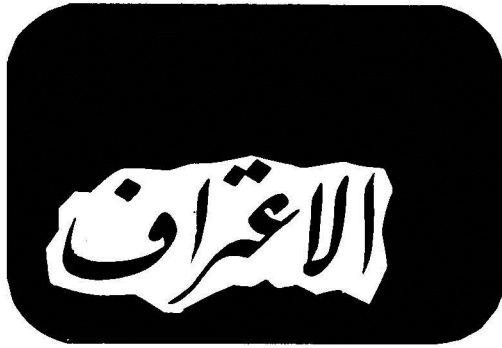


والشلال يصعد من منابعه الخفية راعفا ،  
متفجرا بجمرة الماء المضفر بالمعادن  
حاملا معه المدائن ، والأهالي ، والقرى  
والطير ، والحيوان ،  
يا أرجوحة الميلاد لا تتوقفي ...

ولعلنا نتفق مع نظرة الشاعر إلى نفسه ، فهو يرى أن عالمه الشعري يتبلور  
حول فكرة التاريخ والاحساس به ، فادراك الشاعر للحظة وأبعادها المعاصرة  
في ارتباطها بالماضي ادراك غير عادي ، ولذلك فاللحظة لديه ليست مقتطعة  
من الزمن ، وليست لحظة عشوائية وليدة الصدفة ، فالصدفة لا تصنع الانسان ،  
بل انها حلقة في سلسلة من الصيرورة الدائمة والمتجددة . ومن هنا كان  
ارتباط الشاعر بالأحداث ، الذي جعله لا يقف منها موقف المعلق ، بقدر  
ما كان يقف منها موقف المكتشف الذي تتعمق رؤيته كلما أدار تلك اللحظة  
الغنية بالحدث في نفسه ، والشعر لديه أداة ضمن أدوات المعرفة ووسيلته  
للتحاور مع الحدث واقامة الجدل بينه وبين الطبيعة والكون .

ولقد سجل الشاعر في الجزء الأخير من الديوان بعض القصائد التي  
أعطاه عنوان « المراثي — أو محطات الزمن الآخر » . وتلك القصائد كتبها  
الشاعر مهداة إلى من رحلوا — وكان هؤلاء هم الأديب الفرنسي فيكتور  
هيجو ، والفيلسوف الاشتراكي كارل ماركس ، وإلى أحد أصدقائه الذين  
رحلوا — وكأن الظروف من حوله في باريس في السنوات الأخيرة تبعث  
عنده أكثر من ذكرى .. ذكرى رامبو ، ولينين وكأن نهر السين يشهد على  
عصر مضى ..

وبذلك يكون ديوان كائنات مملكة الليل ممثلاً لآخر انجاز للشاعر أحمد  
عبدالمعطي حجازي ، في طموحه الدائم نحو الاكتشاف والتواصل مع اللحظة  
عبر كلمات قصائده التي يسجلها من قطرات الدم التي تنبض بداخله .



شعر: أحمد مرتضى عبده



لا شيء يُجدي

فاعترف

ARCHIVE أن الرياح أثت بنار

<http://Archivebeta.Saadi.com> والبكور بلا طيور

والزمان بك ارتجف

لا شيء يُجدي

لا قصائد .. لا شجن

لا شيء يُجدي

: ثرثرات البار أو كُتبت المساء

لا شيء يُجدي

والرجاء فيك ارتجاء

والرعوذ على ظلال العارفين

والعقود على رؤوس الساكنين

إنه النهر الذي فضّ الشباك

وأغرق الشطآن .. فانفجرت بموت .  
 لا شيء يُجدي  
 ثم صوت  
 لن يُقيل بفيك عثره  
 فارتهن بالحلم .. واحترف المسره  
 وأفق عليك ، أقم على عينيك ثوره  
 وارتنص بمشاهد العميان  
 في خلل الشوارع  
 لا تُمانع  
 أو تُراجع ..  
 وارتنص .. وامض .. وقم  
 إن نهراً من صياحك لن يُميت  
 فاسترخ على الكاسات مرة  
 إنما النهر يعيش  
 والنخل به يعيش  
 والثمار توالد  
 والرجا فيك ارتجاع  
 واحتمالات احتمالك من هواء  
 فانتظر صوت الغناء  
 واحتمل بالأذن مرة  
 ما يُغنيه البغاء  
 لا تقل أني بذلك انكسر  
 لا تقل أن المطير هنا جفاً  
 وأودى في طمر  
 لا تقل أننا تأخرنا طويلاً . عن سفر

إِنَّهُ النَّهْرُ .. وهذا الموتُ يحيا فيه أو فيكَ  
ويهمي رغم ضخَّ الخوفِ  
أو وقدِ المصيفِ  
لا قصائدُ سوفَ تعطيكِ الرغيفِ  
لا شعورَ  
ولا حفيفِ  
وانطلقْ نحو الحياةِ فقدَ تدافعَ نحوها  
قدمُ الرجالِ  
واسترخِ مثلَ العيالِ  
حيثُما تلقى التهاءَ ...!!

■ ■ ■ ■

إِنَّهُ النَّهْرُ .. يعيش  
والطيورُ لَهُ .. تعيش  
والنخيلُ بِهِ .. يعيش  
فاحتضنْ لكِ مقعداً  
هَامِضٍ .. لـ « ريش » (\*)

■ ■ ■ ■

لا شيءَ يُجدي  
فاعترفُ  
ثم اعترفُ  
ثم اعترفُ  
ثم ارتخى مثل الرفاقِ  
ثم انصرف ...!!!!

—————  
(\*) ريش : مقهى المثقفين والأدعياء في القاهرة ..!

# المقتلس في النحو واللغة والأدب

[ هذه كلمات من الشعر والنثر، اقتبستها خلال مطالعتي  
وقراءاتي . جمعتها لأتفياً ظلها حين يجهدي الوقت . ثم رأيت  
مجلة «البيان» أن تنشرها في أعداد متتالية .. فللبیان  
الحبية ماتريد . ]

خالد  
سعود  
الزبيد



### ٣ - أصل كلمة الباب :

الباب أصله: البوب. قلبت الواو ألفا لتحركها وانفتاح ما قبلها. ويجمع على (أبواب). وقالوا كذلك (أبوبة). قال القتال الكلابي واسمه عبدالله ابن المجيب يرثي حنظلة بن عبدالله بن الطفيل:

هتاك أخبية ولاج أبوبة ملئ الثوابة فيه الجد واللين  
ويقولون: أبواب مبوبة أي أصناف مصنفة. و(البابة): الخصلة.  
و(البابات): الوجوه. ويقول المؤلفون القدماء: هذا باب كذا من  
كتاب كذا. فالباب هنا النوع. كما في قولهم من فتح باباً من العلم أي  
نوعاً. فالكتاب تحته أبواب وفصول وقد يجمع الباب فصولاً.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

### ٤ - الامرؤ والمرء والإمرأة والمرأة :

الامرؤ هو الرجل. وامرؤ مفرد لاجمع له من لفظه. وعين فعله تابعة للامه في الحركات الثلاث دائماً. تقول: جاء امرؤ القيس. ورأيت امرء القيس. ومررت بامرئ القيس. فالراء والهمزة متتابعتان في الحركة.

و(مرء) على وزن فلس: مفرد لاجمع له من لفظه. تقول: هذا مرؤ. ورأيت مرأ. ومررت بمرء. والجمع في (مرء) و(امرئ) من غير لفظها، رجال أو قوم. وتقول امرأة ومرأة. ولاجمع لهما من لفظها. فالتساء جمع امرأة ومرأة.



## ٥ - رجل

الرجل خلاف المرأة. والجمع رجال ورجالات وأراجل. قال أبو ذؤيب:  
أَهَمَّ بَنِيهِ صَيْفَهُمْ وَشَتَاءَهُمْ      وقالوا: تَعَدَّ وَاعْزُ وَشَطَّ الْأَرْجُلِ  
يقول: أهمتهم نفقة صيفهم وشتائهم. وقالوا لأبيهم: انصرف عنا..  
وتصغير رجل، رجيل وروجيل كذلك على غير قياس كأنه تصغير راجل ومنه  
الحديث النبوي: (أفلح الروجيل إن صدق).

## ٦ - في الطهارة:

قال (ابن عربي) في الجزء الأول من (الفتوحات المكية) ص ١٧٤،  
في شرحه للحديث النبوي الشريف: اللهم اغسلني من خطاياي بالماء والثلج  
والبرد. (أي تول أنت سبحانك غسل خطاياي فأضاف الغسل إليه يقول  
فانك قد شرعت لي أن أقول لاحول ولا قوة إلا بالله وشرعت لي أن أقول إذا  
قلت إياك نعبد أقول وإياك نستعين أي على عبادتك فان لم تتولني بقوتك  
ومعونتك فيما أمرتني به من تطهير ذاتي لمناجاتك فكيف أناجيك في حالة  
جعلتها دنسا وأنت القائل وجعلنا من الماء كل شيء حي فاغسل خطاياي  
بالماء أي أحي قلبي بأن تبدل سيئاته حسنات بالتوبة والعمل الصالح فهذه  
الحياة هنا على هذا الحال بورود الماء على النجاسة والدنس تطهير أي ما كان  
دنسا صار تنقيا وما كان نجسا صار طاهرا فان دنسه ونجاسته لم تكن لذاته  
وإنما كان بحكم شرعي انفرد به هذا الموطن فلما اجتمع بالماء لورود الماء عليه  
كان للاجتماع حكم آخر سمي به نقاء وطهارة فعاد القبيح حسناً والسيئة  
حسنة فمثل هذا الفعل هو المطلوب لا ازالة العين بل ازالة الحكم فان العين  
موجودة في الجمع بينها وبين الماء. وقوله والثلج يقال في الرجل إذا سر قلبه  
بأمر ما ثلج فؤاد الرجل أي هو في أمر يسر به فيقول يارب انك إذا فعلت  
مثل هذا الغسل سر قلبي حيث تطهر لما يرضيك بما يرضيك فينقلب غمه  
سرورا وقوله والبرد هو ما ينظفي من جرة الاحتراق الذي قام بالقلب من كونه

حين دعاه ربه لمناجاته على حالة لا يصلح أن يقف بها بين يدي ربه فيحب ما يطفئ تلك النار فجاء بلفظ البرد من البرد وفي رواية بالماء البارد فهو المستعمل في كلام العرب كذا روينا عنهم قال شاعرهم :

وعطلّ قلوصي في الركاب فانها ستبرد أكبادا وتبكي بواكيا

يقول ان من الناس من كان في نفسه من حياتي حرقة ونار حسد وعداوة إذا رأوا قلوصي معطلة عرفوا بموتي فبرد عنهم ما كانوا يجدونه بحياتي من النار وأبكت أوليائي الذين كانوا يحبون حياتي فانتقلت صفات هؤلاء إلى هؤلاء وهؤلاء إلى هؤلاء كما انتقل ذل الأولياء وتعجبهم ونصبهم ومكابدتهم وكدهم في الدنيا في طاعة رهم إلى الاشقياء من الجبابرة في النار وانتقل سرور الجبابرة وراحة أهل الثروة في الدنيا إلى أهل السعادة أهل الجنة في الآخرة فالذي ذكر هذا الشاعر في شعره هي حالة كل موجود إذ كل موجود لابد له من عدو وولي قال تعالى لا تتخذوا عدوي وعدوكم فجعلهم أعداء له كما قال في جزائه إياهم ذلك جزاء أعداء الله .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## ٧ - القلوص :

قول الشاعر وعطلّ قلوصي ... الخ أي اتركها وشأنها بلا فارس مثلي يمتطيها ليطمئن أعدائي .. والقلوص جمعها (قلاص) وهي من النوق كالجارية من النساء . سميت بذلك لأن شبابها في ارتفاع، ومنه : قلص الظل، إذا ارتفع . وقيل لأنها تقلص المسافات وتزوي الأرض لراكبها . وفي (سقط الزند) - الجزء الأول، القلوص : الفتية من الابل . واستشهدوا على تأنيثها بقول الشاعر :

لأتشربي ماء القلوص وعندنا ماء الزجاجة واكث المِغْصَارِ

ولا يقال للذكر قلووص . وتبين هذا أن يقال : إن الجمل بمنزلة الرجل، والناقة بمنزلة المرأة . والبعر بمنزلة الإنسان، يقع على الذكر والأنثى . وفي

كلامهم : صرّعشني بعيرٌ لي ، وحلبتُ بعيراً لي . والبكرُ ، بمنزلة الفتى ، والقلوص ، بمنزلة الفتاة ، وقال (الباقلائي) رحمه الله في كتابه (اعجاز القرآن) :

وقول امرئ القيس :

ويومٌ دخلتُ الخِدرَ خِدرَ غُنيّةٍ      فقالت : لك الويلاتُ إنَّكَ مُرجلي  
تَقولُ وقد مَالَ الغبيطُ بنا معاً :      عَقَرْتُ بَعيري يا امرأَ القيسِ فأنزل

قوله : «دخلتُ الخِدرَ خِدرَ غُنيّةٍ» ، ذكره تكريراً لإقامة الوزن ، لافائدة فيه غيره ، ولا ملاحه له ولا رونق !

وقوله في المصراع الأخير من هذا البيت : «فقلت لك الويلاتُ إنَّكَ مُرجلي» كلامٌ مؤنَّث من كلام النساء ، نقله من جهته إلى شعره ! وليس فيه غير هذا !!

وتكريره بعد ذلك : «تَقولُ وقد مَالَ الغبيطُ» ، يعني قَتَبَ الهَوْدَجُ ، بعد قوله : «فقلت لك الويلاتُ إنَّكَ مُرجلي» : لافائدة فيه غير تقدير الوزن ! وإلا فحكاية قولها الأول كاف ، وهو في النظم قبيح ؛ لأنه ذكر مرة : «فقلت» ، ومرة : «تقول» ، في معنى واحد ، وفَصْلٌ خفيف !

وفي مصراع الثاني أيضاً تأنيثٌ من كلامهن .

وذكر أبوغبيدة أنه قال : «عَقَرْتُ بعيري» ، ولم يقل ناقتي ، لأنهم يحملون النساء على ذكور الإبل ، لأنها أقوى .

وفي ذلك نظر ، لأن الأظهر أنَّ البعير اسم للذكر والأنثى ، واحتاج إلى ذكر البعير لإقامة الوزن .

والبيت :

وعقل فلوصي في الركاب فانها      ستبرد أكباداً وتبكي بواكيا  
هو من قصيدة لمالك بن الريب يرثي بها نفسه .

ازدواج الواقع في ..

# «عين سمكة»

لمحمود عبد العال

بمقام: السيد الهيبان

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

معظم الكتاب والروائيين العرب عادة ما يطرحون تجاربهم الروائية بأشكال متقاربة .. ومضامين متشابهة .. الى حد أنها تبدو متطابقة تماما .. وكأنها ملتزمة بقالب معين .. وان كان ثمة اختلاف في ذلك — القالب — ففي تقديمه بأوجه مختلفة .

ومن ثم يصعب التمييز بين كاتب وآخر .. دونما فرق بين الروائيين وغيرهم .. حتى أضحي اختلاف الأعمار — في التجربة الروائية بين الكتاب — يكاد يكون لا أثر له في عملية الابداع .

لاختلاف في ذلك — كما يتراءى لي — على أن السبب يكمن في اختيار الروائي للشكل الأسهل — في اعتقاده — الذي يقدم من خلاله تجربته .. وعادة ما يكون هذا الشكل في الاطار التقليدي .. الذي بدأ منذ نشأة الرواية فيسبدو الكاتب — الروائي — وكأنه صورة مكررة لما قبله .. اذ تأتي تجربته دونما اختلاف عن غيرها — من التجارب — التي سبقتها .. الى حد أنه يصعب تمييز كتابات الجيل المعاصر .. عن كتابات الأجيال السابقة .. وخاصة جيل الرواد.

ولكن ثمة البعض — وان كان قليلا — يحاول جاهدا مواكبة التطور الروائي .. ويعمل على أن تأتي تجربته الابداعية ذات سمة — محددة — خاصة به .. تضعه بين المجددين الذين يعنون بالابتكار .. ويتخطون الأشكال الجاهزة.

من ذلك البعض — القليل — «محمود عوض عبدالعال» — روائي سكندري — الذي يحاول ويعمل على أن تأتي تجربته الابداعية ذات سمة معينة .. توضع ضمن التجارب الروائية — الجديدة — المعاصرة الى حد ما .. بدت — تلك التجربة — من قبل في روايته «سكر مر» ١٩٧٢ وتلاحظ في روايته الثانية «عين سمكة» ١٩٨١ .. باختلاف عن تجارب الآخرين الذين سبقوه .. وأيضاً من هم من نفس جيله .

فتجربته الروائية كما بدت في روايته «سكر مر» و«عين سمكة» يقدمها أساساً وفق نهج اتفق على تسميته بالرواية الجديدة .. التي يشترط في قارئها — أساساً — أن يكون على مستوى جيد يفوق مستوى القارئ العادي .. من حيث التفهم للعمل الروائي ومضمونه .. وذلك لاختلافها عن الرواية التقليدية .. لما تتطلبه من مشاركة فعالة وخلقة في معايشة تيار الوعي — المستخدم في الرواية الجديدة — الذي يغوص في عقول الشخصية بتداع يعتمد على الإيحاء .. ودونما ترتيب زمني .. ومن ثم يبذل القارئ العاد



جهداً — في القراءة — يقارب الى حد ما .. جهد الروائي المبدع .

ورواية «عين سمكة» — كما كتب على غلافها الأخير — رواية تحتاج الى جهد ومعاونة في القراءة .. وليس ذلك بجديد على عالم «محمود عوض عبدالعال» الروائي .. وأيضا في القصة القصيرة كما بدا في مجموعته «الذي مر على مدينة» .. اذ يتحتم على القارئ أن يبذل كثيرا من الجهد .. ويعاني اثناء معاشته لأية رواية من روايته .. أو أية قصة من قصصه القصيرة .. لكن ذلك الاجهاد والمعاونة القصد منها — كما يبدو — الارتقاء بالقارئ من مستوى السرد التقليدي الذي يكون قد تعود .. بما يحويه من تصور سهل للأحداث يتمثله باسترخاء مريح قبل الاستسلام للنوم .

فالقارئ لرواية «عين سمكة» سيفتقد الشخوص التقليدية التي ارتآها كثيرا في روايات غيرها . ذلك لأن «محمود عوض عبدالعال» قدم له شخصا مغلفة على داخلها .. وترك له مفاتيحها .. ومن ثم فعليه أن يتعرف بنفسه على ماهية هؤلاء الشخوص وهو يعيش عوالمها من خلال القراءة .

رشا ادريس : الابنة الماربة من الأب .. احدى نساء الليل .. في الخامسة والعشرين من عمرها . قد تبدو مثل أية امرأة — ساقطة — عادية انضمت الى عالم البغي .. وقد تكون الظروف التي دفعتها الى ذلك العالم لها ما يشابهها وان اختلفت في التفاصيل .. فهي قبل أن تكون بغيا كانت طالبة جامعية .. (بيت الطالبات ضمني مثل رحم معقمة بالثانوية العامة أدبي .) ص ١٦ .. كان شعرها طويلا مضافا .. ولم تكن تستعمل المساحيق رغم العالم الرومانسي الذي تعيشه زميلاتها — الطالبات — حولها .. كانت تبدو حزينة كتمثال .. لفتت انتباه المشرفة الاجتماعية . لكنها لم تبح لها بسر حزنها . ذلك السر الذي تخجل أن تقوله لها رغم أنها كشفت عنه لزميلاتها في المدرسة .. «رأيت أبي يضاجع طفل ابن عمي ..» ضربتها احداهن .. فكان عليها — من يومها — أن تكتمه في داخلها .. لكن الصورة الشاذة ظلت



محفورة في ذهنها وتطفو من آن لآخر. (كان يضاجع طفل ابن عمي. الجسد الصغير ينتفض من الضغط. لم أكن أستطيع وأنا في هذه الحالة أن أضع عينا على أمني. وعينا على الماضي. معلقة على جذران حجرتي خمسة أيام.) ص ٤٦ بعدها قررت الهروب أملا في أن تجد الخلاص في عالم الاختفاء.. فقد بدا لها الخروج من البيت هو المنقذ من صراعات الداخل حول ذلك الفعل الشاذ.. لكنه كان بداية الطريق الى عالم نساء الليل.. حيث عليها - في ذلك العالم - أن تعرض جسدها كسلعة لتؤمن امكانية الحصول على المأوى والمأكل.

الأب: محارب قديم.. اشترك في الحرب العالمية الثانية.. ولتكاسله واهماله لم يستمر.. وانضم بعد التحقيق معه الى جمعية المحاربين القدماء.

فاطمة السوداء: قوادة. «في حجم العالم. قادمة من خط الشمس. التجاعيد. جفניה مسنونة بالاعتصاب. برواز صدرها مجرد تلافيف. غابات في حالة سيئة. يموت هناك على فخذها كل مايقوله جرس الكنيسة.» ص ٦٥.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثلاثة شخوص لعوالم ثلاثة.. الاختفاء.. البحث. الرذيلة. وثمة شخوص أخرى لكنها تبدو كإشارات سريعة تلقي الضوء على شيء ما. يكون ايضا له لأي من العوالم الثلاثة من الأشياء التي تبرز أحد مواقفها.. أو ارتباطها بعوالم أخرى.

عالم الاختفاء تعيشه الابنة الهاربة «رشا ادريس». وعالم البحث يعيشه «الأب». وعالم الرذيلة تعيشه «فاطمة السوداء».. وتبدو هذه العوالم - في الرواية - على مستوى واحد من الأهمية أو كخطوط أساسية.. إلا أنها تكشف من خلالها عن عوالم أخرى متغايرة ومتضادة لها.. تبدو كإشارات سريعة موحية.. وتلقي الضوء على الأشياء الشاذة - الكثيرة - المتواجدة في واقع الشخوص.

كل هؤلاء — العوالم والشخص — يبدون في اطار يجمع بينهم بتمازج حتمي .. فثمة ارتباط واحد هو الذي يتواصل بينها .. ويتمثل في الشخصية الرئيسية «رشا ادريس» التي يفرز واقعاها — الخارجي والداخلي — كل المواقف والأحداث التي تبدو في عالمي الاختفاء والبحث .. اللذين يبدوان بطبيعتها متضادين متلاحقا أحدهما من الآخر .. فهما يتقاربان الى حد التلاقي .. ثم يتباعدان .. لكن يظل الالتقاء — النهائي — المنتظر تعترضه علامة استفهام .. ذلك لأن عالم الاختفاء يظل دونما نهاية .. متاخلا في عالم الرذيلة الذي يمكن القول — عنه — بأنه تحول لعالم الاختفاء .. فالعالمان قد يكونان شيئا واحدا بالنسبة للشخصية الرئيسية — رشا ادريس — لكونها تعيش مخفية في عالم البغي .. ومن ثم فصير البحث — الجاري من الأب — يظل معلقا لعدم عثوره على ابنته .

كل ذلك يبدو من خلال واقع «رشا ادريس» الذي عاشته . وقدمه «محمود عوض عبدالعال» من خلال حاضرها .. فبدا — الواقع — بازدواج — خارجي وداخلي — متداخل . ولايغير من هذا تحديد الفاصل بين الحاضر والماضي .. كواقع خارجي تعيشه .. وواقع داخلي عاشته .. فهي تبدو من خلال الحاضر — الموقف الخارجي — محتبئة في ركن منزو .. بانتظار توقف سقوط المطر . (تسعل . تكح . ترتجف . بلا ارتباط مع أحد .) ثم يبدو الماضي — الواقع الداخلي — يتدفق بكثافة .. بتداع يبدأ من لحظة الحاضر بوصف الحال . ثم يتقهقر الى الوراء دفعة واحدة . ليبدأ مع الخطوات الأولى في عالم الاختفاء . عندما أخذت — رشا ادريس — تعيشه وبدأت تسير (من شارع الى شارع . من محطة الى محطة .. مكسورة الخاطر .) ولم تكن تدري انها تخطو جهة السقوط . ظانة أن الحياة بعيدة عن مسرح الواقعة الشاذة والأب الذي ارتكبها .. هو الخلاص الوحيد من اثاره التقرز في نفسها . وسوف تستطيع بالعمل تأمين احتياجاتها .. لكنها اكتشفت — بعد ذلك — أنها ألفت بنفسها

في طريق الضياع المرسوف بالموت والحزن والأخطار المحدقة .

في البداية تواجهت — مباشرة — بمطاردة لاحقتها في محاولة لجذبها للسقوط .. لكنها قاومت ونجحت .. فبدا لها أن التخلص من أية محاولة — أخرى معها — ستكون من الأمور السهلة .. وستستطيع الحفاظ على طهارتها .. لكنها استسلمت مع أول محاولة في موطن الملاذ الذي لجأت اليه .. عندما ( نامت عند صديقاتها عاملات التريكو. أتبول في مرحاضهن المليء بالصراصير. يرسمون على الحوائط أعضاء تناسلية .. لاتمر المياه في المواسير الا ليلا. أتجول في الصباح. أقضي حاجتي في مرحاض عام .. كان لون البق ضاربا الى الحمرة .. أحس بالألم. قالت سيدة شديدة البياض: أنت خائفة. راحتني صارت أملاً. كيف أنخلع ملابسني بين جدران لاتعرفني. حاصرتنني صديقتي مثل معبود. مشروع خراب لزج. أريد أمي. سريري. اختي. غرفتي. مرآتي. منشفتي. وسادتي. دبائيس شعري. حذائي الأبيض. ليلا قامت صديقتي تعانقني. ضوء شاحب رأيته يلسعني مطبوعا على الحائط. نامت معي مثل رجل. تضاعفت مشقتي عندما غابت. في المصنع. حقائبك ممل. الشارع أعمى ومستسلم لكل الغايات. الققط تعبر الحارات بخوف. ) ص ٣٣ لكن خوفها تبدد. وسرعان ماتعودت عرض جسدها للرجال تحت ضغوط الحاجة .

عالم البحث عاشه الأب مع بداية الهروب. عندما اكتشف غياب ابنته. (لجأ الى نافذته المخلقة .. حاد ورفيع كان صراخه ممتدا. ابجثوا لي عن ابنتي. ) ص ٨. وعندما افتقد المعاونة من الأهل والجيران اصطحب مناديا وأخذ يجوب معه الشوارع والحارات وهو يتمنى أن يعثر عليها. لكن البحث لم يسفر عن شيء. وكاد يركن الى اليأس. لكنه استمر أملاً في الحصول — منها — على غفرانها. (يابنتي لا. بعيدا عنك. تبيست ملاعحي مثل حجمك. لم يبق سوى اشارة مكررة. الغفران. أتجنب نسيج صوتك .. ترعد

ذنوبي. بحدود البحر أضيق. خسون يوما أبحث عنك. منكشا على ناحية.  
الفضيحة في ثوب نام) ٣١.

وعالم البغي تعيش فيه «فاطمة السوداء» (عاهرة باكوس جعلت الجمل  
يعبر من ثقب الأبرة) ٥٦. ضمت «رشا ادريس» اليه عندما لجأت اليها..  
(. — احيني يا فاطمة السوداء.

— اقعدني بجواري.

— قد تعبت. ( ص ٤٤

كانت قد حاولت أن تؤمن لنفسها المأوى والمأكل. لكن الأبواب لم  
تسمح الا لعبور جسدها أولا. حاولت السفر بعيدا عن دائرة البحث — عنها —  
التي ضاقت حولها. لكن شرطي القطار قبض عليها لركوبها بلا نقود. ثم القى  
بها داخل غرفة انتظار التحقيق (خطت مثل جثة. ارتطمت في رأس بغي  
عضتها من ذراعها). ٤١. ثم كشفت لها عن عالمها الذي تجهله بوضوح.  
طلبت منها أن تنضم اليها. لكنها — فاطمة السوداء — رفضت أن تضمها اليها  
حتى تأكد لها من أنها ارتضت بتسليم جسدها.

هذه العوالم الثلاثة التي قدمها «محمود عوض» في «عين سمكة» ليس  
الامام بها سهلا كما يبدو من هذا الایجاز البسيط .. فكلها تبدو متداخلة بمزج  
كثيف يجعل من الصعب استمرار متابعة أي منها دون التوجه بموقف أو  
مواقف تعترضه .. ولهذا يجد القارئ صعوبة في المتابعة .. فيتراءى له أن  
الرواية غير مفهومة .. وأنها ليست سوى كلمات مرصوفة في شكل جل  
متناثرة .. وكذا الحوار — أيضا — الذي يبدو دوفا رابط بين جملة أحيانا:  
(— اقتربي مني . أحكي لي.

— ومن أنت ؟ .

— منك لله .

— ومن هو الله ؟ .

— بطاقتك .

— السير على الأقدام دوخة .

— الطفل الميت . ابنك .

— لا يشبهني .

— كيف فكرت في اغراقه بالحوض الجاف . ( ٩٩ )

وقد يبدو — الحوار — على شكل مسرحي في بعض المواقف . التي تضمها الرواية .. لكنه — أيضا — يبدو دونما ترابط :

« المنظر : مغباً . حجرة شبه دائرية . جدرانها وحشية السطح . من حجر يتدلى من السقف مصباح كهربى وحيد . هويات خارجة من السقف . باب حديدي ذو فتحات ضيقة . الى اليمين ..

المنادي : ( مندفعاً الى الداخل ) ادخل انت وهي .

الأب : يا ساتر .

شاب : ( يسقط عند الباب وينهض ) . النهاية . النهاية .

طفل : ( يبكي ) بابا .. ماما .

عجوز : ( مفزوعاً ) .. الأمر .. لله .

سيدة : ( تمد ذراعاً في الخلاء ) اتبعني .. اتبعني يا أحمد .. تعال ..

هنا ..

قروية : يا لطيف .. يا لطيف .. يا لطيف .

طفلة : ماما ( تصرخ ) ماما .. ايه

حوزي : ( يكلم حمارة ) كن قويا . ( يضحك ) لا تتحرك .. تعال . حاحا .

لاتخف . ( يتوسط المخبأ ) غارة .. نهارك أسود يابسكو .. ( يرت على ظهر

حمارة ) .. ( صوت انفجارات وتهدم .. برهة صمت .. المصباح ينطفئ فجأة )

ص ١٦ ، ١٧ .

ذلك التصوير ( للمخبأ والشخوص ) لو أمعن النظر فيه .. لبدا بوضوح

مايرمي اليه الكاتب .. ومايريد توصيله للقارئ .. اذ بمشاركة — قد تكون  
مجهدة الى حد ما — فعالة بين الاثنين — القارئ والكاتب — يتحدد المخبأ  
الحقيقي الذي له باب حديدي ذو فتحات ضيقة .. ومصباح وحيد يتدلى من  
السقف . وله هوايات . ونوعيات الشخوص — المختلفة — التي تواجدت فيه  
وانقطع الاتصال بينها وبين الخارج ..

أيضا الشخوص التي تجمعت حول الفتاة الراقدة دونما اتفاق — بينها على  
رأي واحد :

(يصطف الحاضرون في طابور أمام الفتاة الراقدة باستثناء الأب والدكتور  
والأم) :

الحوزي : يوجد نبض .

الاسكافي : بطيء .

العامل : لانبض .

الطاهي : النبض قوي .

الحانوتي : لانبض .

(بوق عربة اسعاف) .

الطبيب : لم نتفق .

الاسكافي : مارأيكم ؟

الأب : هه .. أنبض ..

الاسكافي : نجري قرعة . ( ص ٨١

فذلك الاختلاف حول مصير الفتاة — حية أم ميتة — يبدو اختلافاً بين  
شخوص تختلف مهناً عن طبيعة الأمر الذي يدلون بدلوهم فيه .. ثم يضاف  
اليها الشيخ الذي يحتكون اليه :  
الشيخ : مارأي الدكتور ؟  
الطبيب : الدقات سليمة .



الاسكافي: رأيك أنت.

الشيخ: مارأي الوالدين؟.

الأب: لانبض.

الطبيب: رأيك أنت.

الشيخ: اعتقد أنه يوجد نبض .. ولا يوجد نبض.

الطبيب: مجنون.

الطاهي: محال. لقد قال كل منا رأيا واحدا ..

الشيخ: وهل قال أحد مثلما قلت ؟!

( صمت ) ص ٨٢

رأى الشيخ - المحتكم اليه - يبدو دونما فائدة .. رغم أن الكل كان على استعداد لتقبل رأيه أيا كان ذلك الرأي .. خاصة من العامة وكما بدا .. ولم يبق غير الطبيب هو الذي سفه الرأي .. وكلاهما - الشيخ والطبيب - له مكانته في نفس العامة .. ولذا فاخترهما له دلالة في ذلك المشهد مثلها مثل الشخص الآخر .. وإن كانا يتساويان - في الأهمية - مع الأب والأم اللذين انتهى إليها الأمر أخيرا .. وطلب الأب من الأم تحديد كون البنت حية أم ميتة :

( الأم : انصرفوا الآن .. دعوني أحلم لكم بالحل .. أحل جميع مشاكلي مع زوجي بهذه الطريقة .

الأب : دائما تجلم بالحلول ) ص ٨٢

ومن ثم تبدو كل الجمل .. وكل الحواريات - التي تضمنتها الرواية - بعيدة كل البعد عن التلقائية والعفوية كما قد يتراءى من خلال القراءة العابرة .. فأى منها - سواء جملة أو حوارا - ذو دلالة .. تحمل من خلالها إيحاء معين .. ولذا تواجدت الرموز بكثافة .. لكن لن يعجز القارئ اذا ما فكر بروية وامعان في التوصل الى المضمون للرواية البادية كخليط من

الكلمات غير المترابطة .

لأن المضمون ليس — فقط — هو تناول سقوط امرأة في حياة الليل .. السقوط — في الحقيقة — ليس غير فكرة نسج حولها الكاتب خيوطا متشابكة .. تتفرع وتتلاقى .. دونما بداية — لها — أو نهاية .. لكنها في مجموعها تشكل واقعا ملموسا .. فيه كل الموبقات رغم أنه — أساسا — يرفضها .

ومن خلال ذلك المضمون يمكن التوصل الى معان ودلالات كثيرة .. رغم أن الكاتب قدمه في شكل من الأشكال التي يصعب على القارئ فهمها منذ البداية خاصة اذا كان يتعامل معها لأول مرة .. لكن ذلك الشكل هو المستخدم في « الرواية الجديدة » التي تعتمد أساسا على تيار الوعي المسترسل بتداع — غير منظم — من خلال عقل الشخصية الذي تمتزج فيه الحقائق بالخيال .. في لحظة « الحال » التي ينساب خلالها ما هو موجود بالذاكرة دونما مباشرة .. لكن ذلك التداعي يتغير دوما .. وداخله يتناقض الزمن .. اذ ليس فيه ما يشير الى أن حدثا ما .. أو موقفا ما .. يسبق غيره .. ومن ثم يتغير التكنيك — في الرواية — بصفة مستمرة .. وقد يشبه أحيانا — في القطع والمزج — ما يستخدم في التكنيك السينمائي .

فالحبكة مفقودة تماما .. اذ ليس بعد البداية ما يبدو متكاملا .. الحدث والموقف يتداخلان .. ويتتابع المزج والقطع .. دونما ترتيب .. وقد يتغير أي منها — الحدث أو الموقف — الى ما يغيره .. لكن ذلك لا يعني أن الرواية الجديدة ليست سوى كلمات مرصوفة تتشكل منها جمل متناثرة كما يعتقد البعض .. فهي — رغم شكلها الموحى بالاسترسال في متاهات عديدة — تعتمد على خطوط واضحة تغيب على القارئ لافتقاده الحبكة التقليدية .. وذلك واضح في رواية « عين سمكة » من خلال عوالمها .. التي تحدت بداياتها وبقيت نهاياتها دونما تحديد .

فعالم الاختفاء انتهى بممارسة البغاء .. وعالم البحث انتهى بتعب الأب  
فقرر انتظار ابنته .. (المقهى عام. شد الحكمة من كوب شاي .. خائب في  
عيون المارة. سعل. ظل منسي. المكان .. جماعة الشحاذين الموسيقيين  
الملونين .. حين تمر ابنتي سأنهض.) ص ٤٧ .. وعالم البغاء انتهى — بالنسبة  
لفاطمة السوداء — بدخول السجن .. بينما بقيت «رشا ادريس» تتطلع الى  
العودة الى عالمها الأصلي وأحلامها التي كانت .. (في انتظار مجيء واحد.  
فداء. فوق الأرض مهارته .. يقني .. يحب. يكتب لي رسالة في لون البحر  
.. دفء الدنيا. يستغرق الوقت في عناقي. وتقبيلي. يهرش لي ظهري.  
وراء اذني. يرغمني على الأكل .. أقول له أنت .. يقول لي أنت.) ص ٣٩  
.. وذلك — كله — أملا في الراحة والاطمئنان .. وللتخلص من مطاردات  
الشرطة لها .. والتي انتهت داخل سجن الحضرة .. لكنها ظلت في مفترق  
الطرق. (مدت أول خطوة. الثانية ترحلت. قدماها في اتجاهين متضادين).  
النهاية.

فكل تلك النهايات — للعوالم الثلاثة — لها ما بعدها .. لأنها ليست نهايات  
قطعية تحدد آخر المطاف — كما يقال — لما آلت اليه حياة الشخصية.  
والزمن .. وان كان يتناقض في سياق التداعي .. الا أنه يبدو محددا  
وفق الفواصل التي بدت في الشكل .. الواقع الخارجي لم يتعد حدود  
اللحظات .. والواقع الداخلي — الزمن النفسي — يقارب الخمسة أعوام ..  
ومن ثم يبدو زمن التداعي — رغم طوله — قصيراً جداً .. اذ أن جل التداعي  
ينساب من ذاكرة «رشا ادريس» وحدها .. ومايعد عنها هو من تخيلها  
بني على مايكون قد عرفته .. وذلك خلال محاولتها ربط الحذاء .. تلك  
المحاولة التي تناثرت كمقاطع بطول الرواية.

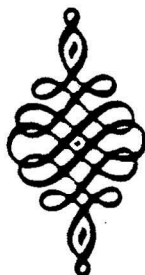
والجمل — منذ البداية — تشكل منها الأسلوب معتمداً على الوصف لا  
التقريرية. (هاكم رقبتي تنكمش عليها السنوات ربع قرن.) الصفحة

الأولى .. أي أن «رشا ادريس» عمرها خمسة وعشرون عاما هذا على سبيل المثال .. وهو ماييدي الجهد المبذول من «الكاتب» في اختيار صيغة التعبير .. وصولا الى خلق جل جديدة ولزيادة شحنات المعاني .. لذا يمكن القول أن «محمود عوض عبدالعال» قدم روايته «عين سمكة» من خلال تجربة الرواية الجديدة .. فاستطاع أن يكون ضمن البعض القليل الذي يبدو في تاريخ الرواية العربية كعلامات مضيئة .. وأكد بتجربته الروائية أن الخلق الابداعي له وجوده الحقيقي .. ولا يزال ينتكر الجديد أملا في الارتقاء بمكانة الرواية العربية .

لكن تلك الأعمال تبقى داخل دائرة التجريب رغم ما بذله كتابها من جهد .. الى حين تبدو الرواية العربية الجديدة التي تكون عن ابداع خاص دونما تأثر بمواكبة التحديث الآتي من الغرب .. فتتخلص — حينئذ — التجربة الروائية العربية من التبعية .. وتسمو الى منزلة الريادة .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



## قصة قصيرة



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في بحيرة دم. يكتئب للمضير المرتقب. يتوقعه في كل لحظة. يحس أن وراء كل ساتر أو ستار، يقف رجل متأهباً للانقضاض عليه. لهذا لازمه الحارس كظله.

ذات يوم، قال الحارس:

— قبضت على رجل يدبر لقتلك، فقتلته.

منذ تربيع السلطان على العرش، وهو يخشى الموت. تولى زمام الحكم بعد مقتل أبيه. في البداية، أطيح بما ينيف على ألف رأس انتقاماً.. وانتقى أحد المقربين حارساً له.. لكنه لا ينام الليل، ولا يأمن النهار. السيف البتار لا يفارقه. الصورة البشعة ماثلة قبالة، صورة أبيه راقداً

— أمأكد أنت ؟

— كل التأكيد يامولاي .. فقتلته قبل أن ..

وأحنى الرأس تحية الولاء .

تعاظم قلق السلطان . مازال المهاجس الداخلي يئن في شعاب نفسه ، يهتف في حشايا الفؤاد ، بأن ستلقى مصير أبيك .

أتاه الحارس في يوم تال :

— ما الرأي في رجل يخفي السلاح تحت ثيابه ؟

— اقتله .. قبل أن يقتلني .

قالها في عصبية ، وشفته ترتجفان . وتلون ثوبه ببقعة دم كبيرة .

أتاه في يوم ثالث يقول :

— سمعتُ رجلاً يعيب في ذاتك المصونة .

— اقتله .. قبل أن يقتلني .

وامتدت يده طواعية الى مكان سيفه ، كأنه يود أن يذهب هو للفتك به . وتلون ثوبه ببقعة دم ثانية .

أتاه في يوم آخر يقول :

— صادفت عشرة رجال مجتمعين .. يتهامسون .. حين اقتربت منهم صمتوا

.. وظلوا صامتين .. يبدو أنهم يتآمرون ..

— اقتلهم قبل أن يقتلوني .

وامتدت بقع الدم الى أماكن عديدة بثوب السلطان .

أتاه الحارس ذات يوم يقول :

— مشيتُ في الأسواق ، فكان الهدوء وكانت السكينة .. الأمن والنظام

مستتبان ، ولا شيء يدعو للقلق . غير اني لمحت رجلاً صارم الملامح ، غليظ

الكفين ، سريع الغضب . توجهت منه ، فقبضت عليه ، وكدت أقتله .

— علام التردد؟ . اقتله قبل أن يقتلني .

الأحمر القاني يمتد لأجزاء أخرى من الثوب المزركش .

ثم أتاه الحارس يقول :

— حلمت حلماً عجباً ، مولاي السلطان . حلمت أن أحد العساكر

يقتلك . تحدد في الحلم اسمه بالكامل ، فراجعت السجلات ، فاذا

بواحد من العساكر له نفس الاسم ، فقبضت عليه .. و..



— اقتله اذن ، قبل أن يقتلني .

— الحلم نبوءة لما هو آت .

رداء السلطان احمر قان ..

السلطان الاحمر يتقلب على فراشه

في جزع . السيف لا يفارقه . النوم

لا يواتيه . وفي الصباح ، أناه الحارس

يطمئنه بأن الأمن مستتب ، وما من

أحد يشك في نواياه . أضاف :

— فلتطمئن .. مولاي السلطان ..

وتجاذبا أطراف الحديث . عينا

الحارس لا تستقران في موضع . تحدقان

في ارجاء البهو ، تتفرسان ملامح

الوجه ، تتأملان الرداء الأحمر .

عينا الحارس لا تستقران ..

تنتابه ثورة هوجاء . لماذا يصير

السلطان على ارتداء الاحمر القاني ؟ .

يمتشق سيفاً لا يفارقه .

عينا الحارس لا تهدآن ..

استل الحارس سيفه ، وأطاح برقبة

السلطان .

— عذراً .. مولاي السلطان .. قد

قتلتك ، قبل أن تقتلني .

الثور الهائج ، يستثيره عرس الدم ،

يستميله رداء السلطان ! .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



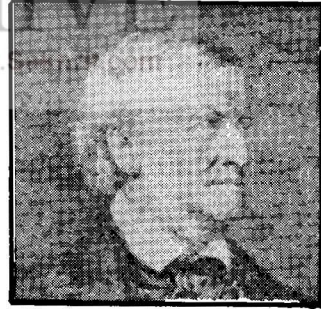
من  
اعلام  
موسيقى  
الحضارة:

# ريتشارد فاغنر

## بين الشعر والموسيقى

<http://Archivebeta.com>

عرض وتلخيص  
فتحية محمد عبد الهادي



يسعدني اليوم أن أقدم لقراء «البيان» عرضاً وتلخيصاً لكتاب قيم  
يترجم لشخصية موسيقية عظيمة. وعنوان الكتاب «ريتشارد فاغنر» وضعه  
الدكتور فؤاد زكريا (نشر بمصر عام ١٩٦٥).

ويعرض المؤلف شخصية «فاجنر» — على حد قوله في المقدمة — بأكبر قدر ممكن من الموضوعية، محاولاً عرض آراء فاجنر في الحياة والفن. ويجد القراء في هذا الكتاب تسجيلاً لحياة وأعمال وأفكار فنان تقلبت حياته بين البؤس الذي جعله يشرف على الموت جوعاً، وبين البذخ الذي جعله ملكاً يضع خزائن دولة بأسرها بين يديه .. وكان فاجنر فناناً متقلباً في أفكاره واتجاهاته ونتاجه .. وفي كل هذا التقلب والتغير كانت أعماله الفنية — من وجهة النظر الموسيقية الخالصة — تقف شامخة لا تتأثر بشخصية مبدعها الجبارة، بحيث لا يكاد المرء يشعر بما يدور وراء النغم من أحداث هائلة وتقلبات عنيفة في نفس صاحبه أو في المجتمع الذي عاش فيه .. وإلى هذا العنصر الثابت ترجع عظمة فاجنر... ومامن شك في أن «القارئ» إذا تحول إلى «سامع» يحسن تذوق الموسيقى، فسوف ينحني اجلالاً أمام فن فاجنر الرفيع ..



ويبدأ د. فؤاد زكريا معالجة كتابه هذا برصد فترة الطفولة والشباب من حياة فاجنر، فيقول: «كانت لحظات حاسمة من لحظات التاريخ العالمي وتاريخ ألمانيا خاصة، تلك التي ولد فيها ريتشارد فاجنر.. ففي ٢٣ مايو عام ١٨١٣ ولد «قلهلم ريتشارد» في مدينة «ليبتزج». وكان أبوه الذي توفي في نفس عام مولده، موظفاً متوسط الحال، مولعاً بالأدب والشعر، شغوفاً بالمسرح. وكان عمه «أدولف فاجنر» يتبوأ مكانة رفيعة في الأوساط الأدبية والفكرية، إذ كان صديقاً للشاعرين العظمين «جوته» و«شيللر». ولكن أقوى الشخصيات تأثيراً في حياة فاجنر هو صديق والده «لودفيج جاير» الذي تزوج من أمه بعد عام من وفاة أبيه ..

وهو الذي تعهده بالرعاية في المراحل الأولى من حياته، وأشربه الحب للمسرح، ذلك العالم الخيالي الجذاب الرهيب. ويقول فاجنر: «إن كل ماله

صلة بالعرض المسرحي، كان له في نفسي تأثير سحري غامض جذاب». ولقد أدت البيئة المسرحية التي عاش فيها فاجنر في هذه السنين الأولى من عمره إلى تنشيط مخيلته إلى حد غير مألوف، فانه عندما انتقل ليعيش في مسكن عمه، كان يضيف من خياله صورة غريبة على كل قطعة أثاث في ذلك المنزل، ويشعر بخوف طاغ إذا انفرد بنفسه في الليل فيبدو له كأن أشباحاً قد برزت من اللوحات الفنية وتتجسم قطع الأثاث العتيق له في صورة تماثيل متحركة، ويقضي الطفل المسكين ليالي كاملة لا يتوقف قلبه طوالمها عن النبض بشدة.. وهكذا غدا يفسر كل ما يحيط به تفسيراً خيالياً مسرحياً عنيفاً ويحسم الصور بأشباح تتلاعب وتراقص أمام عينيه الجاحظتين في ذهول، ويبني كل هذا عالماً خيالياً كاملاً يتداخل في عالم الواقع ولا يعرف بينهما أي حد فاصل.. ويرجع ذلك إلى خياله الخصب وملكة الخلق وإضفاء الحياة على كل ماهو جامد صامت، وظلت فكرة الأشباح هذه تلازمه حتى بعد سن نضوجه بنفس القوة والحيوية التي كانت تتبدى له بها في طفولته.. كانت له ملكة خيالية... وكانت ثمرة كل هذه العوامل جمعاء: البيئة المسرحية، والخيال الحي، والميل الأدبي والتعليم الذاتي— كانت ثمرة هذه العوامل هي تلك المفاجأة التي واجه بها ريتشارد فاجنر ذات يوم أفراد أسرته. وتقدم إليهم بدراما مسرحية هي «ليوبالد وأدلايده»، وأعلن عزمه على الانقطاع عن الدراسة والتفرغ للشعر، وكانت نظرة فاجنر إلى الدراما ممتزجة بالألحان من البداية.. جمع بين الشعر والموسيقى للمسرح الدرامي يشغل في نمو فاجنر تلك المكانة التي كان يشغلها البيانو وقواعد «الهارموني» عند موزار أو بيتهوفن، وأصبح تعبيره يشتمل على المراثيات والمسموعات معاً. كان العنصر الفني الأول في شخصية فاجنر هو العنصر التعبيري. وكان لفاجنر تجارب عديدة في عالم الموسيقى، وقد اختار جانب الأوبرا الألمانية منذ البداية. وكان هذا الاختيار أمراً فاصلاً في حياة فاجنر الذي اتجه نحو الموسيقى الألمانية بكل روحه. وكان «فير» الموسيقار

الألماني، هو أول مثل أعلى تعلقته به روحه .. تأثر فاجنر بالدراما عند « فيبر »، تلك الدراما التي تدور وقائعها في جو أسطوري، وشخصياتها جنيات مسحورة، ويكتنفها الغموض إلى جانب أنها كانت دراما إنسانية، تنبض كل شخصية من شخصياتها بمشاعر عامة شاملة، وكانت السيمفونية التاسعة لبيتهوفن منار الإلهام لفاجنر بعد أن انتابته فترة من اليأس البالغ والقلق على مستقبله أمام الإعجاز الفني الرائع في تلك السيمفونية. لكنه سرعان ما استعاد ثقته بنفسه ومحاسته الموسيقية ... وقد عانى فاجنر حياة البؤس والفاقة .. ويبدو أن احتقار فاجنر للمال جعله ينظر إليه نظرة عدم اكتراث به وبمن يمتلكونه، فلا يرى لصاحب المال فضلاً عليه . وكان يشعر بأن العالم مدين له بما هو في حاجة إليه، فليأخذ المال اذن من أي امرئ كان ولا يضيره إن أخذ دون أن يعطي، لأنه يقدم إلى العالم ألحاناً جميلة، فلا أقل من أن يتكفل العالم بحاجاته .. هكذا كان تبريره العجيب لمسلكه !

●● ومن مؤلفات فاجنر الخاصة في فترة نضوجه، رسالتان عن « لوهنجرين » و« تانهويزر » شرح بها انتاجه الفني الخاص كما نشر كتيبات هامة يمزج فيها بين ثورته الفنية والثورة السياسية . ولما ذاع صيته، عكف على مشروع ضخم هو تأليف دراما رباعية كبيرة هي : ( خاتم النيبلونجن ) — بأقسامها الأربعة . أما الموسيقى، فقد بدأها في عام ١٨٥٣، وتأثر فاجنر بفلسفة شوبنهاور في علم الجمال، فالعالم إرادة متجسدة، ويمكننا أن نسميه موسيقى متجسدة . ان فاجنر لا يرى الموسيقى الخالصة قادرة على بلوغ المستوى التعبيري الكامل الذي ينشده، وانما يؤكد ضرورة اكملها بالشعر الذي يكسب تعبيراتها دقة وتحديداً . أما شوبنهاور، فجعل من الموسيقى الخالصة مكانة تسمو على الموسيقى الغنائية إلى أبعد حد . وأكد أن تلك الموسيقى المجردة على الرغم من شمول تعبيرها وعموميتها متحددة .. وقام فاجنر بتأليف رائعة « تريستان وايزولده »، خلال تجربة عاطفية، ربما كانت أعنف وأصدق تجاربه التي



مرت به. تلك التجربة هي حبه «لماتيلده فزندونك» وقد انتزع فاجنر تلك الدراما الصادقة من قلبه واقتطعها من واقعه المرير.

.. وفي باريس أبدى الشاعر «بودليير» إعجابه بفاجنر، وارسل إليه خطاباً يعبر فيه عن مقدار تأثير موسيقاه في نفسه .. وقد فتحت عواصم العالم أبوابها لدرامات فاجنر، وتوالت عليه العروض من كبريات مدن ألمانيا وأوروبا عامة، كما التهب حماس روسيا بفنه الجديد .. كما جرت جنون ملك «بافاريا» الجديد بالفنان الكبير، فبحث عنه ودعاه إلى العيش بجواره في قصره، ووفر له كل سبل الراحة والهدوء بعد حياة كلها بؤس واضطراب. وكانت صلة فاجنر بهذا الملك صلة روحية بين أستاذ وتلميذ، صلة ترمي إلى تحقيق هدف مشترك .. ومع ذلك لم يشعر فاجنر طويلاً بالسعادة المنشودة، ومن ثم اختار العزلة في سويسرا ليتفرغ لانتاجه الفني بعيداً عن الحياة الصاخبة في «ميونيخ» .. كان يحلم ببناء مسرح مثالي ..

ومما يذكر أنه في الوقت الذي كان فيه فاجنر يتم الأجزاء الأخيرة من الدراما الرباعية الكبرى، جاءته نسخة من كتاب «ميلاد التراجيدي» يهديها إليه الفيلسوف «نيتشه» بقوله: «سترى أنني قد حاولت في كل صفحة أن أعبر لك عن شكري على ما افدتني إياه .. واني لأشعر بالفخر يملأني بأن لي شأنًا، وبأن اسمي سيقترن دائماً باسمك!». ..

واستطاع فاجنر أن يتم تأليف «پارسيقال»، ثم انتابته نوبة مرضية عنيفة. وأصبح يخشى الموت قبل أن يطمئن على اكتمال بنائه لمسرحه الجديد. ولكنه شهد عام ١٨٨٢ افتتاح «پارسيقال»، وحقق نجاحها كل آمال فاجنر. وفي الثاني عشر من فبراير ١٨٨٣، نام فاجنر ليلة هادئة، كان أفراد أسرته يستمعون إلى صوته خلالها كثيراً كما اعتاد أن يفعل حين يؤلف أشعاراً جديدة. وعندما استيقظ في اليوم التالي، استبد به قلق غامض ولازم غرفته وحيداً .. ثم صمت إلى الأبد! وكان موكب جسد الفنان رهيباً



مهيباً. وانتهى به المطاف إلى (بايرويت) حيث رست أخيراً سفينة (الهولندي الطائر).

\* \* \*

كان فاجنر فناناً تشعبت أطراف نشاطه وتعددت المظاهر التي تبدت عليها طاقته الروحية. كان يؤمن بحق الإنسان في حريته التي هي كفيلة بأن تحقق كل أهداف الإنسانية. وما كان التشاؤم إلا وسيلة لهدف أسمى هو (الخلاص)! ووسيلة الخلاص هي القضاء على الأنانية. وعندئذ فقط يمكن أن يسود الحب بين كائنات حرة في عالم مطمئن. وأصل الفساد في رأي فاجنر هو قيام المجتمع على أسس مادية. ومن أهم أسباب هذه النزعة المادية النفوذ اليهودي على كل مرافق الحياة. وقد كتب فاجنر في عام ١٨٥٠ محذراً من الخطر في كتابه «اليهودية في الموسيقى». فالعنصر اليهودي هو أخطر العناصر— إذ يظل اليهودي يهودياً مهما غيّر موطنه ولغته وبيئته. فاليهودي في رأي فاجنر: بلا عقيدة روحية لأنه لا يعبد إلا المال. ومن هنا كان يسعى إلى أن يحول كل شيء إلى مال حتى الفن!... وتعاليم اليهودية كلها مادية، فاليهودي واقعي بفطرته، وأن الأنانية هي لب الروح اليهودية..

● كان نتاج فاجنر كله يرمي إلى تحقيق الإصلاح بوسيلة واحدة هي الفن، وبالفن وحده نصل إلى الاندماج التام في العالم ونتفهم مشاكله من الأعماق. إن فاجنر هو أحد القائلين، على طريقته الخاصة، بارتباط الفن بالحياة، وبأن للفن وظيفة اجتماعية هي الإصلاح، من أجل القيم الإنسانية الرفيعة.

● ألم يمزج فاجنر بين الشعر والموسيقى كما فعل من قبل بيتهوفن؟! .

# قصة قصيرة



أحمد زيكاد محب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أطفأ بقية السيكارة، ونفث  
الدخان، ثم قال، وهو يشير بالقلم  
إلى ورقة على المكتب أمامه :  
— ننقل محمود من الديوان إلى  
المحاسبة.

فأضاف الوكيل وهو غارق في  
مقعد عميق، أمام مكتب المدير.  
وماتزال بين أصابعه بقية سيكارته :  
— وننقل حسين من الصادر والوارد

إلى أمانة المستودع.  
ثم أطفأ بقية السيكارة.  
وبعد شيء من الصمت، حرك  
المدير القلم على الورقة أمامه، ثم  
قال :  
— سأنقل منى من الآلة الكاتبة، إلى  
مكتبي، وأجعلها سكرتيرة ثانية لي.  
أطرق الوكيل قليلاً، ثم سأل وهو  
يتنسم :

— وأمل ؟

فأجاب المدير على الفور:

— أملٌ لترتيب مواعيد المقابلات والزيارات والاجتماعات، ومنى لترتيب القرارات وتصنيفها، ومراجعة جداول الأعمال.

نهض الوكيل، وقدم سيكارة للمدير، ووضع أخرى بين شفتيه، ثم قال بهدوء، وهو يشعل سيكارة المدير:

— لا بأس، وأنا سأستغني عن قاسم، مدير مكتبي، انقله أنت إلى حيث تشاء، وأرجو أن توافق على نقل سناء إلى موضعه.

ولم يعلق المدير بشيء.

وأشعل الوكيل سيكارتته، ثم رجع إلى المقعد العميق، أمام مكتب المدير ورن جرس الهاتف، فرفع المدير سماعة الهاتف الأول، واستمر الرنين، فوضعها، ثم رفع سماعة الهاتف الآخر..

— ألو .. نعم .. أهلاً. أهلاً..

رمى الوكيل الذي كان يرقبه، ثم رد بصره عنه، موارياً اضطرابه، وتابع

حديثه :

— نعم .. نعم .. كل شيء على مايرام، نعم .. إنه شاب ذكي ونشط جداً، وفي الواقع يفوق أصحاب الشهادات والاختصاص .. نعم .. كما تشاء .. نحن بالخدمة.

ورمق الوكيل ثانية، ثم اصطنع ابتسامة عريضة، ووضع السيكارة في المنفضة، ثم عاد إلى الحديث :

— نعم .. نعم .. سأعيّنه معاوناً ثانياً للوكيل، لا .. لا .. العمل عنده قليل، سيراجع البريد ويصنفه فقط، أمرك .. أمرك .. نحن بالخدمة .. مع السلامة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ووضع سماعة الهاتف، ثم تناول السيكارة من المنفضة، ملأ رثتيه، ثم قال للوكيل، وهو ينفث الدخان.

— اظنك عرفت كل شيء؟!

أطرق الوكيل ولم يجب.

ومرت فترة صمت، كان كلاهما ينفثان فيها دخان السكاثر، ثم امتدت يد المدير إلى شريط الهاتف الثاني، وسحب من المأخذ، ورماه على الأرض، ثم رفع سماعة الهاتف

الأول، وأخذ يصيح :

— ألو .. حميد، أنا في اجتماع خاص، مهم، ضروري، قل لهم أنا في جهنم، لاتصل الخط بأحد، أبداً وخبط سماعة الهاتف، ثم قال للوكيل :

— سننقل عامل المقسم .. أقصد أننا سنجعل دوام هذا العامل في المساء، وسنجعل دوام العامل الثاني في الصباح، سنبادل بين دوام العاملين، وعلق الوكيل ببساطة :

— لا بأس .

وقرب الباب، ثم دخل الآذن، يحمل فنجان قهوة. وفوز دخوله قال الوكيل، وهو يشير بيده، وينفث دخان السيكاره، بهدوء بارد، كمن يتابع حديثاً متصلاً :

— لا، أنا لا أوافق أبداً .

صمت المدير، نظر إليه، أدرك غايته، فأظهر غضباً مفاجئاً، ثم صاح :

— كل شيء سينفذ بالدقة المطلوبة، في الموظفين كلهم، ومن غير استثناء. ثم التفت إلى الآذن، وقال

له، بلهجة مختلفة :

— أغلق الباب وراءك .

ولم يكد الآذن يبلغ الباب، حتى ناداه، فرجع إليه، فقال له :

— هات، ناولني الدواء من الدرج الأسفل .

وانحنى الآذن إلى الدرج الأسفل، في مكتب المدير، وأخرج زجاجة دواء صغيرة، فيها بضع حبات قليلة، وضعها على مكتب المدير، ثم وقف ينتظر أمراً آخر، فازدرد المدير حبة واحدة، ثم التفت إلى الآذن وقال له :

— اذهب، ولا ترجع حتى أطلبك .

ثم التفت إلى الوكيل، وقال له :

— إذا لم أشرب في اليوم أربع حبات أو خمساً، فلا يمكن لأمر المديرية أن تسير على مايرام .

وما ان خرج الآذن، حتى انفجر كلاهما في ضحك مبالغ فيه، ثم قال المدير وهو يحمل فنجان القهوة، ويقربه من فمه :

— سيخرج ليؤكد للموظفين أننا في خصام كبير .

فأضاف الوكيل، وهو مايزال  
يضحك :

— وسيقول لهم إن المدير غاضب  
جداً، وقد ابتلع أمامي حبة مهدئة.

فعلق المدير. وهو يقيقه :  
— بل سيجعلها ثلاث حبات.

ثم أضاف وهو يرتشف القهوة :

— ولذلك سأنقله إلى جناح  
الموظفين، وسأضع بدلاً منه أمين.

وأخذ الوكيل رشفة من فنجان،  
ونفث دخان سيكارتته، ثم قال  
بهدوء :

— وسأنقل عبدالله إلى مكتبي.

وضع المدير فنجان القهوة من  
يده، ونفث دخان سيكارتته، ثم قال

سائلاً ؛ بشيء من الانزعاج :

— ماذا ستفعل بعمر؟!

فأجاب الوكيل على الفور :

— هذا لصنع القهوة، وذاك لتنظيف  
المكتب.

أخذ المدير رشفة من فنجان، ثم  
قال :

— إذا كان لدي آذنان، فلأن مكتبي  
أكبر، ولأن ضيوف أكثر، ولكن ..

وصمت، رشف من فنجانه، وضع  
بقية سيكارتته بين شفتيه. ثم قال  
بهدوء، متخفياً انزعاجه :

— إذا أردت، فإنني سأكلف أمين،  
حين أنقله إلى هنا، بإعداد القهوة لك  
أيضاً، فهو شاطر جداً، ومكتبك  
لا يبعد عن مكتبي. إلا قليلاً، ولا سيما  
بعد نقلك له من الدور الأسفل في  
العام الماضي.

وضع الوكيل الفنجان من يده، ثم  
نهض، واقترب من المدير، وأشار  
ببقية السيكارة التي ماتزال بين  
أصابعه، ثم قال :

— لا مانع لدي، ولكني سأنقل غرفة  
مكتبي إلى الغرفة المواجهة لمكتبك.

نفث المدير الدخان، ثم أطفأ  
بقية السيكارة، وهم بقول شيء ما،  
ولكنه صمت حين علا في الخارج  
صوت تخاصم وتشاتم وشجار.

أطفأ الوكيل بقية السيكارة،  
واندفع إلى الخارج، ثم رجع يسوق  
أمامه الآذن الذي كان قد أحضر  
القهوة، وآذناً آخر.

وقف الآذنان أمام مكتب المدير

وقبل أن يفوها بشيء، قال لهما  
الوكيل :  
— هيا اخرجنا .

ثم رجع إلى المقعد العميق ، أمام  
مكتب المدير . وأشعل سيكارة ،  
ومضى ينفث دخانها .

ومع خروج الآذنين ، ظهرت في  
الباب سكرتيرة المدير ، تحمل  
البريد ، فدخلت وهي تنظر إليهما  
خارجين ، فسألها المدير :  
— هل البريد كثير هذا اليوم ؟  
فأجابت :

— لا ، ولكن فيه رسالة من الوزارة .  
ووضعت البريد على المكتب ،  
ووقفت قليلاً ، فقال لها المدير :  
— أنا ما أزال في اجتماع ، لاتعطي  
موقداً لأحد .

وخرجت السكرتيرة ، والوكيل  
يرقبها من وراء ، وهو ينفث دخان  
سيكارتة .

وبعد خروجها ، تناول المدير  
البريد بهدوء ، وهو يوازي لهفته . إلى  
الاطلاع على رسالة الوزارة . فتح  
المغلف ، استل الرسالة ، وهو يرمق

مطرقين ، على حين وقف الوكيل إلى  
جانب المدير ، يرمقهما بغضب ، ثم  
لم يلبث أن سألهما ساخراً :

— كنتما تتشاجران إذن ؟ شيء  
رائع ، ولاسيما داخل المديرية ؟  
لم يجيبا بشيء ، فسألهما المدير  
بحدة :

— لماذا الخصام ؟  
ثم تنبه فجأة إلى شيء ما في يد  
صالح ، الآذن الأول ، وقد أغلق عليه  
قبضته ، فصاح به :  
— افتح يدك

وتردد صالح ، ثم فتح يده ، فإذا  
فيها بيدق من بيداق الشطرنج ، فقال  
له المدير :  
— كنت تلعب معه إذن الشطرنج ، ثم  
تخاصمتما ؟

واستل سيكارة من العلبة الملقاة  
على المكتب أمامه ، اشعلها بهدوء ،  
نفث دخانها ، ثم قال لهما :

— سأحولك يا صالح إلى حارس ليلي ،  
في المديرية ، وأنت يا جميل سأنقلك  
إلى المستودع . وسأحسم راتب ثلاثة  
أيام ، لكل منكما .



الوكيل باضطراب يحاول إخفاءه،  
حتى إذا أتم قراءتها نظر إلى الوكيل  
نظرة هادئة، ثم قال :

— تم تعيينك مديراً بدلاً مني .

وملأت وجه الوكيل ابتسامة حاول  
إخفاءها، ولم يعلق بشيء، كابحاً  
جموحاً عاصفاً في داخله، ثم جاء

كلام المدير. بعد صمت، فأنقذه :  
— وأنا عينت رئيساً عاماً للمديريات .  
وأطفأ كل منهما سيكارتته، ثم  
دخلوا في عناق، ووجه الوكيل إلى  
مكتب المدير، على حين كان وجه  
المدير إلى الباب، الذي تركته  
السكرتيرة مفتوحاً .



# الفلسفة والنقد والرواية

تأليف : بيتر جونز  
تقديم وترجمة :  
دكتور طه وادكي  
استاذ الأدب الحديث  
كلية الآداب - جامعة القاهرة

تقديم :

يشكل هذا الفصل الذي نترجه عن الناقد الانجليزي «بيتر جونز»  
المقال الأساسي في كتابه «الفلسفة والرواية» (Philosophy  
and the Novel)، حيث يمثل المقال وجهة النظر الفلسفية التي يصدر  
عنها الناقد في تحليل بعض الروايات العالمية، ومنهجه في ذلك التحليل  
الذي سماه «نظرية التفسير الخلاق» وحاول من خلاله أن يدرس  
جوانب الرواية المختلفة باعتبارها نصاً أدبياً، تلعب اللغة الدور الأساسي

في تشكيله . ورغم الجهد الذي بذله الكاتب في كشف كثير من الزوايا التي تضيء دراسة الرواية الا انه يعود في النهاية — متواضعاً — ليؤكد ان منهجه ليس إلا وجهة نظر في التعامل مع الأعمال الروائية . ومع هذا نرى ان المقال يحمل أساساً نقدية صلبة لدراسة الرواية ومحاولة التعرف عليها جمالياً وفلسفياً في نفس الوقت .

بقي استدراك يجب أن ننبه اليه — من منطلق الامانة العلمية — هو أننا في الغالب كنا نترجم رأي المؤلف كاملاً وفي بعض الفقرات لجأنا الى الاختصار والتصرف في الترجمة حتى لانشغل القارئ بأمور ليست أساسية في فهم النص .

والكتاب الذي نترجم عنه من منشورات جامعة اكسفورد سنة ١٩٧٥ . والفصل الذي نترجم منه بعنوان :

Philosophy, Criticism, and the Novel

ARCHIVE

عندما نتعرض لمعالم نظرية التفسير الخلاق بالنسبة للرواية نلاحظ ان عددا كبيرا من الأعمال الروائية يفسر تفسيرات عدة ومختلفة في نفس الوقت . فما السر في ذلك ؟ وماذا نعني حيننا نقول اننا فهمنا رواية ؟ .. ماذا نتعلم من الرواية ؟

استطيع أن أدعي أن تفسيري للروايات يقوم على التفسير المعتمد على الذوق الخلاق ( Sense Creative ) ، ذلك ان مصطلح زاوية ( أو .. جانب ) ( Aspect ) الذي استخدم عنواناً جانبياً لهذا الكتاب ، يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار على أنه يراد به النظر الى الأعمال الروائية من منظور أو جانب محدد . من أجل هذا يمكن وصف الرواية على أنها عمل فلسفي ، أو بمعنى آخر انها يمكن أن تمثل فلسفة ما .

وعلى هذا الأساس فإن التفسير المنطقي في هذه الحالة لا يمكن أن يوصف بأنه عمل ذاتي ( Subjective ).

وإذا كان هناك من يمكن أن يجادل في هذه الفكرة السابقة فإنه لابد من الرجوع الى أعمال معروفة حتى يمكن إقناعهم . إن التفسير الروائي — من وجهة نظرنا — ينصب على العمل المبدع ( الرواية ) .. وعلى ذلك تكون الرواية المرجع الأساسي لتفسيراتنا ، لأن الأعمال الروائية المشكلة في كتب يجب ألا تحمل على أساس أنها أشياء مادية وإنما على أنها تحمل رموزاً ( Symbols ) ذات معنى ولها دلالتها الخاصة بها دون غيرها . وعلى هذا يجب أن نكون قادرين على أن نفرق بين تلك النصوص الأدبية المحملة بالرموز وبين الأعمال النقدية التي حاولت تفسيرها وفك رموزها .

إن مصطلحات مثل « الرواية » ( Novel ) أو « التحليل الفلسفي » ( Philosophical Treatise ) تحدد الفرق بين العمل الإبداعي والعمل التحليلي المفسر له ، ومن هنا اعتقد أن الكتاب عندما يصنف على أنه رواية يتيح للقارئ قدرأ كافياً من الحرية في نقده وتفسيره وتحليله ، وهذه الحرية المتاحة للقارئ الناقد تعد عملاً مساوياً لعملية الإبداع الأولى ، وهذه الحرية المتاحة للناقد مظهر من مظاهر تصور العمل الأدبي ذاته ويمكن استخدامها بغير شروط لنقد العمل الروائي وتفسيره .

إن الكتاب المبدعين يؤلفون الروايات ، والنقاد يفسرون وينقدون هذه الأعمال الروائية ، من هنا فإن ما سبق — من فصول في الكتاب — يوضح أن طريقتي في التعامل مع الروايات هي النظر الى تلك الأعمال من وجهة نظر خاصة ومحددة ، تعنى بأهم الأشياء التي يجب أن يهتم بها الناقد ، فالتحليل عملية تذوق للعمل المنقود ، وهذا يتم عن طريق وضع التأكيدات اللازمة ورسم العلاقات بين أجزاء العمل الأدبي . إن الجمل والعبارات التي تتضمنها الرواية لها معان فلسفية ، لأن العبارة اللغوية يكون لها دلالتها وأهميتها

لدى الناقد المتفلسف بشكل مختلف عما هي عليه لدى القارئ العادي، إذ أنها قد تعني عند هذا شيئاً وتعني عند الآخر في نفس الوقت شيئاً مختلفاً عن المعنى الأول.

وسوف أحاول أن أوضح الفرق بين المعنى اللغوي (Linguistic Meaning) للجملة والطرق المختلفة التي يمكن أن تأخذها تلك الجملة، لأن الموضوع ذو أهمية بالغة في هذا المجال، لأن قواعد الدلالة (Semantic) والتركيب (Syntactic) تؤكد أن الجمل لا تحمل معنى محدداً بعينه، وإنما تتحدد المعاني في ضوء السياق، حيث نتعرف من خلال ذلك على ما تهدف إليه. إن فهم تعبير ما يتوقف على فهم الظروف الاجتماعية واللغوية التي حدث فيها ذلك التعبير. إذن فهم تعبير لغوي ما يتوقف على فهم تلك الكلمات التي عبر بها الشخص المتكلم من ناحية، ومن ناحية أخرى معرفة الظروف المحيطة بذلك الشخص المتكلم مثل: ماذا كان يفعل في لحظة الكلام؟ وماذا كان يريد أن يعبر عنه في مثل تلك الظروف الاجتماعية التي حدث فيها التعبير؟ لأن فهم هذه الأمور يساعد على فهم المراد من التعبير اللغوي المحدد. فمثلاً عندما يصبح شخص بكلمة «الذئب» (Wolf)، فإن هذا الصياح يمكن أن يكون مجرد خداع من الصائح، كما يمكن أن تكون كلمة جادة يعني صائحها مايقول، هذا بينما يظل معنى الكلمة في الحالين واحداً. ومن أجل هذا كاف لا بد أن نفرق بين ماذا يقصد المتكلم .. وبين ماتعني كلماته في حد ذاتها. وحتى لا نشك في قصد الكاتب يجب أن نقرر ماذا يعني الكاتب بما كتب، ذلك أن الكلام يجب أن يكون مطابقاً لمقتضى الحال، كما أن الكلام يختلف في المحادثات العادية التي تجري بين الناس في حياتهم اليومية عنه في تلك الحياة المتخيلة في الكتب الأدبية، فالأشياء التي تبدو مألوقة في الحياة قد تصبح ذات أهمية قصوى في النصوص الأدبية.

إن الروايات - باعتبارها إنتاجاً أدبياً - تحتاج إلى فهم محدد، وعلى هذا يكون الأديب مسؤولاً عن كل ما فعل (في الرواية) حتى يصل القارئ إلى هذا الفهم. لكن القضية الأساسية الموجهة إلى الناقد هي: كيف يمكن تناول العمل الروائي المعطى؟ وهذا الذي نفعله اقرار ببعض ما قد أنجز. إن النقد أو التفسير ( Interpretations ) يدور حول الاهتمام بالناحية الأولية في الإجابة على السؤال التاريخي وهو كيف استطاع الكاتب أن يصور بالفعل معنى عمله الفني في ضوء السياق الذي ارتضاه لنفسه، أو أن يهتم أكثر بمعنى النص مقارنة بما سبقه من أعمال أخرى. ويمكن أن يكون هناك اعتباران يمثلان رؤية التشكيل ( Former Approach ): أولهما هل الأحداث - بصفة عامة - يمكن أن ترى كأحداث فقط في إطار الظروف والخلفية التي يحملها العمل الفني، لأن الأعمال الفنية (الروائية) قد تكون في الأساس انعكاساً لبعض الظروف، أي أن الأحداث أيضاً يمكن أن تكون صدى لمثل هذه الخلفية ( Back Ground ). ثاني هذه الاعتبارات هو: هل الجمل التي صاغ فيها المؤلف تلك الأحداث تحمل المعنى اللغوي العادي فقط في الظروف العادية، لأن نظرة معاصرة ( Contemporary View Point ) للتعبير اللغوي قد تجد فيه تعبيراً عن المعنى اللغوي العام كما قد تجد فيه معنى آخر خاصاً. وسوف يتضح فيما بعد كيف أن هاتين النقطتين متعلقان بتساؤل عما يمكن عمله مع النص الآن. وعلى العموم ليس هناك حدود فاصلة بين ما يسمى بالاتجاه التاريخي في التفسير النقدي للأدب والاتجاه غير التاريخي، فلكي يفهم نص أدبي لابد من استخدام بعض المعارف التاريخية حتى لو كان ذلك بطريقة ذات ارتباط غير وثيق، ومن ناحية أخرى فإن فهم أي تعبير أدبي يقتضي تقصي الظروف أو العوامل المؤثرة في ذلك التعبير، فهي تساعد على فهم المعنى وتأكيد واقاره. إن الهدف من النص وسياقه يحكمان المجال التاريخي الذي يود القارئ أن يضع فيه ذلك النص، والسياق هنا يجب أن يتضمن



المعلومات التي تجعل ذلك النص يصنف على أساس أنه نص روائي يصور الدور الذي تلعبه هذه الشخصيات في طبيعة حياتها، بعبارة أخرى فان النقاد التاريخيين يهتمون بتتبع الخطوط التي يمكن من خلالها تفسير العمل الفني بطريقة تفسر الماضي وتجعله في نفس الوقت صالحاً لتفسير الحاضر.

ان النص الأدبي المنشور منفصل عن صاحبه كما أنه منفصل عن قارئه، فلا يستطيع كاتب أن يسيطر من خلال النص على قارئه بأن يجعله يفهم شيئاً محدداً من خلال السياق، بل تظل كثيراً من تأثيراته غير مرئية وغير مرغوب فيها. لكن الروائيين عادة يحاولون - كثيرهم من المرشدين - أن يلفتوا النظر الى اشياء قد تبدو لهم من الضرورة بمكان. لكن هذا النص لا يطفو على سطحه، كما ينبغي أن يكون، والقارئ - على هذا - لا يود أن يعرف أوليات الكاتب أو تفسيراته القريبة، ويفضل عليها الغوص الى اعماق العمل الأدبي، بمعنى أنه يرفض المعنى الظاهر ويبحث عما تحت القشرة وعن الأساس الذي يحمله وجهة نظر تاريخية وهذفاً غير واضح. والقارئ في هذه الحالة يجب أن يفسر العمل الأدبي في ضوء الممكن والمحتمل، ولا ينبغي أن تكون تلك الممكنات والم احتملات نابعة من رغباته الخاصة وآرائه الشخصية. هذا هو الأساس الذي يمكن للنقاد أن يعامل به الرواية بما يمتلك من حساسية من غير أن تكون له أغراض عملية وراء هذا التفسير يريد أن يحققها. وهذا ما يجعل الفرق ظاهراً بين النظر الى النص الروائي كنص قائم بذاته والنظر اليه من خلال مؤلفه، لأن الناقد يخدع أو يضل كثيراً عندما ينظر الى العمل مجرداً، وعلى هذا فان الكاتب يجب ألا يحاسب على شخصيته المحافظة مثلاً .. إلا إذا فهمنا دورها في السياق العام للنص.

ومها يمكن من أمر فانه يمكن بقليل من الحساسية أن نتساءل عن معنى كل جملة وعما إذا كانت تعكس وجهة نظر تاريخية أم لا ؟ كما يمكن أن

نتساءل عن تلك الأوصاف والتيارات العامة اذا احتاج الناقد الى تأكيد موقف معين حتى لا يصبح الخروج عن تلك الدائرة مستحيلاً .

ان عملية تحديد الهدف لدى الناقد — اذن — تمثل حالة من القدرة ( Intelligibility ) على فهم النص . غير أن قدرة الإنسان على الإحساس والتأثر بما يقرأ تنعكس من خلال إمكانيته كمستخدم للغة ومدى سيطرته على هذا الاستخدام ، فليس كل قارئ قادراً على أن ينجح في اكتساب هذه المقدرة . غير أن هناك ضرورة للربط بين القدرة على استخدام اللغة ومحاولة تأكيد معنى الاستخدامات التي تقابل ذلك الشخص . فالناقد يختلف عن القارئ العادي في الدرجة ، حيث يتبدى ذلك الفرق في استيعابه للنص بصورة أكثر فهماً .

ان وجهة النظر التي يتبناها كل ناقد في تحليل النص عموماً هي التي توضح الفوارق بين النقاد أنفسهم . واذا مانظرنا الى إمكانية وجود وجهات نظر متعددة أصبحنا أكثر اعتقاداً بأن تفسير عمل ما لا يمثل القول الفصل أو الحد النهائي في تفسير ذلك العمل ، وهذا هو السر وراء عمليات التفسير المستمرة والتحليلات المتجددة لأعمال سبق تفسيرها وتحليلها ، فالفوارق الزمنية بين القراء تنكف بتلك العوامل الاجتماعية والتاريخية التي تحدث أنماطاً جديدة من التفسير ، كما أن الترجمات تفتح أبواباً جديدة للفهم ينتج عن تأثير بالثقافات واللغات والمضامين المترجمة . كما أن الترجمة التي تمت من قرن سابق مثلاً تختلف عما يتم ترجمته اليوم ، فنتيجة لهذا يختلف التحليل والتفسير لذلك النص ، لأن الواقع الحاضر سوف يترك أثره في الترجمة ، وبالتالي ستكون ترجمة تقود لفهم معاصر وإن اختلف ذلك بعض الشيء مع ما هو كائن في النص .

واذا كنا نتحدث عن معنى النص الذي قررناه مسبقاً فان هذا يعني أننا نتحدث عن شيء خلقناه — ولو جزئياً — بأنفسنا .

اننا لانستطيع في الأدب أن نقول كل شيء عن النص الذي يتمثل في طبيعة مادة السرد أو الوصف، أو في العبارات وإعادة البناء الشكلي للمواقف أو الأحداث، وهذا كله قد يحدث بعد أن نكون قد بعدنا كثيرا عن النص الأصلي.

وينبغي ألا تأخذنا الدهشة إذا عرفنا أن كثيراً من الروايات قد فسرت تفسيرات مختلفة على مر الزمان، إنما يجب أن تأخذنا الدهشة — بحق — إذا ماتشابهت هذه التفسيرات التي جاءت في أزمان متباعدة، رغم أن النص الذي يمثل المادة المشتركة للقراء والمحدثين واحد. والتفسيرات الجديدة للنص تظهر لأسباب لا يمكن حصرها .. ربما منها السأم والملل من القديم. وعلى العموم فنحن لانعيد قراءة الأعمال الكبرى بهدف الوصول إلى نفس التفسيرات القديمة أو السابقة وإنما نحن نعيد قراءة هذه الأعمال من أجل الحصول على تلك التفسيرات الجديدة، ويجب ألا يغيب عنا أن خبرات ومعارف ورغبات جديدة تضاف إلى الأعمال السابقة بما فيها خبراتنا، وكل هذه عوامل مؤثرة في هذا المجال. ويمكن لأي إنسان أن يعيد تفسير أي عمل أدبي، فنحن نكون دائماً متيقظين أو مشدودين نحو الأجيال الجديدة، لهذا يمكن أن تعد مثل هذه الروايات التي تعرضنا لها بالتفسير أعمالاً عفى عليها الزمان، لكن العودة إليها تمثل عند القارئ نوعاً من إعادة النظر أو المراجعة لتلك الأعمال في ضوء اختلاف الظروف وهو أمر له على العموم فائدته من عدة نواح.

واعتقد ان واحداً من وجوه التفسير الفني الذي لا يستطيع إنسان أن يشك في أهميته الضرورية لتفسير أعمال جورج إليوت أو ديستوفسكي أو تولستوي هو التفسير النفسي القائم على المنهج الفرويدي لأعمال أولئك الكتاب التي يشعر البعض تجاهها أنها قد أصبحت مجالاً لهذه التفسيرات الفنية. وقد يكون هناك مجال للنقاش حول هذه النقطة إذا ظهر أن النظرية الفرويدية غير

صحيحة في أساسها . كما قد يكون على حق في رفض التفسيرات المسيحية (أو .. المتشددة) إذا صحّ أن المزاغم المسيحية نفسها غير صحيحة، أن هناك صعوبات جمة في إثبات أن النظرية الفرويدية أو المزاغم المسيحية غير صحيحتين . ورغم ذلك فإن الأخذ بالمنهج الفرويدي لا يرتبط بالعملية النقدية ارتباطاً عضوياً قد يؤدي الى الاهتمام بالجانب التاريخي بصورة أوضح من غيرها .

ان نظريتي في التفسير الخلاق ( Creative Interpretation ) تساعد على توضيح أن هناك اعمالاً أدبية قديمة مات أصحابها لكنها مازالت حية في ذمة تاريخ الفن، واننا نحس بأننا أقل حرية في تناول هذه الأعمال بمثل الحرية التي نجدها في تناول أعمال المعاصرين، حيث ندرك - عموماً - الإطار الاجتماعي والسياق الفكري اللذين ابدعت فيهما تلك الأعمال المعاصرة . لهذه الاعتبارات وغيرها نلاحظ أن عدداً من القراء والنقاد يعاملون هذه المؤلفات القديمة على أساس أنها أعمال فنية فقط، في الوقت الذي يتطرق فيه الى الأعمال المعاصرة على أساس أنها جزء من ألوان التعبير اليومي . من هنا نجد لدينا نوعين من الأدب .. أو أننا ننظر الى الأدبين من خلال مستويين أو أمرين مختلفين :

أحدهما معاصر .. وهو مانجد أنفسنا مقيدي الحرية في تحليله وتفسيره ونقده ...

وآخر قديم .. وهو مانجد قدراً من الحرية في تحليله ونقده، وهو بالتالي يواجهنا بكثير من الصعوبات اذا لم نعتمد على تحمل مسؤوليات حرية تفسيره .

هنا تظهر مدى الفائدة التي نحققها من الأعمال النقدية القائمة على المنهج التفسيري الخلاق - الذي ندعوه له، حيث نجد كثيراً من الخبرات بصورة لم تكن متوفرة في النصوص ذاتها . وقد نجد من يعارض هذا الرأي، لكن

القارئ في الواقع يواجه تحديات في فهم النص في الوقت الذي يمكن أن يفضل فيه العمل النقدي .. كما أشرنا من قبل .

ان التفسير الخلاق — كما أوضحته — لايعكس وجهة نظر موضوعية ( Subjective ) واحدة، اذ يحتمل النص عدة وجهات نظر قد يكون بعضها أهمل من قبل . ورغم عدم وجود حدود معينة لعملية تحليل النص — إلا بالاعتماد على ما تأسس من تقاليد — فإنه يمكن الوصول الى مايمكن تسميته بالاحتمال الغالب ( Reasoned Dismissal ) الذي يعتمد على التحليل والتعليل .

وبما ان العلاقة بين النص الأدبي والنقد التفسيري ليست علاقة علة بعلول أو بمعنى آخر إنها علاقة لا تقوم على الختمية وإنما تقوم على الاحتمال ، من هنا فالأحكام ليست نهائية ، ومايزال الجدل والحوار حول الأعمال الأدبية يلعب دوراً من وقت لآخر . إن هناك فرقاً بين الأحكام التي تتضمنها الأعمال النقدية التحليلية والأحكام التي تكون مجرد انطباعات شخصية ، ومع هذا الفارق بين النوعين من النقد فإن النقد التفسيري يعتمد أساساً على معايشة النص لدرجة الألفة والتحميص الدقيق اللذين لانصل الى تفسير للرواية بدونها . وعلى كل حال فهناك علاقة — أو ربما أكثر من علاقة — بين الناقد والعمل الفني ، وعلى هذا فالنقد قد يشعر بفائدة عظيمة ويمثل شيئاً ضرورياً لاغنى عنه .

ورغم أن الخلاف الحاد بين النقاد يكون نادراً إلا أنه من المحتمل حدوثه ، وهو في هذه الحالة يكون خلافاً بين مجموعات من النقاد ينتمون الى وجهات نظر مختلفة .

ونحن هنا لانحترم وجهة النظر النقدية مجرد أنها وجهة نظر قائمة على حرية الاختيار، وإنما نحترم العمل النقدي بمدى ارتباطه بالنص الأدبي ، الا أن هذا الارتباط لا يمنع الآخرين من الانتفاع بسلامة هذا التحليل أو عدم



الانتفاع به، حيث يمكن في هذه الحالة أن نفرق بين النص الأدبي وبين ما قام حوله من تراث نقدي. ونظريتي النقدية تسمح بهذه التفرقة، فحين نتحدث عن العمل النقدي فنحن نتحدث إذن عن شيء مختلف عن النص الأدبي، على أساس أن النقاد أو القراء أنفسهم يتحدثون عن نص واحد بطرق مختلفة، فالتقد بالضرورة يعكس وجهة نظر معينة تقوم على مبدأ اختيار نقاط معينة أو مبادئ محددة تقوم على بعض الأولويات التي جاءت عن طريق الناقد نفسه بمعنى أنه هو الذي حددها وخلقها.

بناء على هذا كيف يمكن القول بأننا نتعلم من نص معين؟ إن الإجابة على هذا توضح أن تفسيرا للنص الأدبي إنما يقوم على الخبرة والمعرفة وفهم السياق والرغبة في التحليل الذي يعتمد على واقع نعيشه. من هنا قد يكون تفسيرا للنص فيه تعديل لمعتقداتنا أو تغيير لأفكارنا. بناء على مجرد هذا الاحتمال نكون قد تعلمنا شيئا من ذلك النص رغم أننا نحن الذين استخرجنا هذه الدلالات الجديدة بأنفسنا، وإن الكاتب هو الذي وضع المادة الخام لهذه الدلالات المستنبطة أو الأفكار المستخرجة. ويمكن فهم طريقتي في نقد الرواية عندما اختار بعض العناصر من النص لكي أفسره بها، لذلك يمكن أن نعد النص بهذه الطريقة كما لو كان موضحا للعوامل المختلفة التي تعوق القدرة الإنسانية.

وقد كنت على حذر من عدم توضيح التشابه بين نظريتي في تفسير الروايات ومفهوم التفسير الذي يمكن تطبيقه في أشكال الفن الأخرى — مع استثناءات لمثائل ظاهري في الأداء الموسيقي. غير أن هناك ملاحظة أبداها عازف البيانو الفرد برنديل تستحق الذكر لأنها يمكن أن تطبق أيضاً في التفسير الأدبي، فقد صرح بأنه يعتبر دوره كممثل يجب أن يحتوي على ثلاثة جوانب، فهو: مثل كاتب المتحف في حاجة إلى أن يرسخ وجود النص ويثبت الاعتراف به، ومثل المحامي الذي يجب عليه أن يبذل قصارى جهده.



من أجل توضيح القيمة الأخلاقية دفاعاً عن موكله ، ومثل القابلة عليه أن يساعد المولود الجديد رغم أنه فعل مثل ذلك مرّات عديدة .. هذه الأمور الثلاثة أيضاً يجب أن تتوفر في الناقد.

### فهم الرواية :

إن تحليل الأدب يقوم على توضيح قيمة النص والهدف منه، وهذه القيمة تمكن القارئ من البحث عن تماسك من نوع ما في النص المراد تفسيره، يوضح أهميته ويظهر قيمته - وقد أكدت على ضرورة توضيح الهدف من النص أو الاحتمالات الممكنة فيه، لأن التأكيد على الهدف من النص يتضمن أيضاً بيان الاستخدامات اللغوية في نفس الوقت، وعلى هذا يمكن القول بأن المعاني التي يخرج بها من النص توضح معناه الفعلي أو المحتمل، وعلى هذا يكون الدور الهام للناقد هو أن يحدد تلك الأهداف المحتملة للنص، وطبيعة الأمور التي يدل عليها في ضوء نظرية الاحتمال، وإذا كانت عملية الاحتمال هذه تقوم على تفسير النص بشكل ما. فيمكننا القول بأن قيمة النص تتجلى في الوظيفة التي نحدد لها لنقدنا له. إن الأسف على عدم فهم القارئ لقيمة النص ترجع الى عدم القدرة على معرفته وكشف أسرار بطريقه تسمح للمرء بأن يخلق جواً من التوافق في النص. وأقل أسفاً من ذلك أن القارئ حين لا يفهم النص فإن ذلك يعود الى فشله في معرفة كيفية التعامل معه، وأرى أنّ تصنيف نص ما على أساس أنه عمل أدبي يتطلب قدراً من الحرية في تفسيره، ذلك أن فهم القارئ للنص - بتفسيرات متنوعة - عادة ما يكون غير كامل منطقياً، لأن النص لا يقبل أكثر من وجهة نظر الا بشروط وجود خلفية مناسبة.

إن الطريقة التي توضح وجهة النظر تجاه نص ما، هي التي تكشف عن مدى الفهم له. وإذا اراد ناقد أن يوضح طريقة تناوله للروايات - كما

أوضحت - فإن هذه الطريقة في التناول تتضمن طريقة استخدامه للمنهج، إذ ليس كل تفسير يتضمن منهجاً. كما أنه ليست كل معاني الفهم تشير إلى نوع التفسير الذي ذكرته، ومن المهم أن ندرك مدى تنوع القيم الجمالية في علاقتها بالعمل الأدبي المعطى، والتي تعد مفاتيح أساسية لفهم النص. إن الموضوع المفهوم يحدد - بصفة عامة - المعاني الممكنة لفهمه، بمعنى أن تفسير شيء في النص يمكن أن يرمز له بحرف (x) يعتقد على فهم (x) هذه في حد ذاتها. وهذا النسق من التناظر يمنحنا قدراً من الأمان في التحليل. وسوف أبدأ في شرح بعض الأمور الخاصة بالرواية.

إن فهم الشخصية الروائية لا يعني بالضرورة الحكم على تصرفاتها المترتبة على أفعال تؤدي إلى أهداف محددة، ولكن ملاحظة أهداف تلك الأفعال أو الغرض منها، وربما النظر إلى خلفياتها بوضع مدى ملاءمتها لسياق النص. ولكي نفهم أي شخص (في الرواية) لابد أن نعرف كيف يستجيب الإنسان العادي أو يتفاعل مع ظروف مشابهة، فيجب أن نعرف طريقته في المبادرة مع الأحداث وكيفية الاستجابة لها. أي أن نعرف ماهو فعل الشخصية .. وما رد فعلها إزاء الأحداث، حتى لا تكون هناك مفاجآت لما هو غير متوقع منها في أمثال هذه المواقف. ورغم أن فهم الشخصية يتضمن التعاطف معها، لكن هذا التعاطف لا يجعلنا نقع في جها. كما لا يتضمن فهم الشخصية معرفة مدى قدرتها على التحكم في رد الفعل، وهو ما يفرق بين الناس إزاء الأحداث.

كذلك فإن فهم الشخصية من ناحية أخرى يعتمد بالضرورة على: معرفة هويتها القومية التي تنبئ عن وعيها الخاص المنعكس على الشخصيات الأخرى، كما يعتمد الفهم للشخصية على معرفة تناسق الحدث في اتجاه مخطط وموجه نحو نهاية محددة.

إن فهم رواية يعني أنها عمل له هدف، انتجته عبقرية إنسانية، وهذا

يؤدي الى ضرورة الوعي بالمفاهيم ( Concepts ) التي نتحدث عنها من خلال هذا العمل . بالاضافة الى ذلك فان الروائي يستخدم لغة تفتح مجالات أمام التحليل النقدي الذي يقودنا الى فهم الرواية .

وهذا ليس شيئاً سهلاً ، لأن بعض الروائيين يجعلون مغزى الرواية معقداً ويقدمون النص بلغة تعتمد على الايهام والغموض بأكثر مما تميل الى البساطة والسهولة ، وهذا مايجعل تلك الأعمال تتحمل إعادة النظر فيها من وقت لآخر تحت أضواء جديدة .

إن فهم الرواية لايعني فهم الشخصية فحسب بل يمتد أيضاً لفهم الحوار الذي يتوقف بدوره أيضاً على فهم اللغة ، فاللغة مسألة حيوية لفهم الرواية ، لأن ماقاله الكاتب مطابق دائماً لما أراد أن يقول ، وعلى هذا فإن الإصغاء الجيد للغة الحوار بالاضافة الى مراقبة أفعال الشخصية يمكننا من الفهم الصحيح لأهداف الرواية وبالتالي لمعناها وفلسفتها .

حقيقة أخرى تتصل بفهم الرواية هي أن العمل الأدبي — كما ذكرت — يكسب معاني متعددة ومتجددة كلما تعرض له أكثر من ناقد ، أو كلما مر عليه الزمن . يظهر هذا بشكل واضح عندما نسأل أحد الكتاب المعاصرين عن رأيه في تفسير أحد أعماله ، فسوف نجده مثلاً يوافق أو يخالف .. وفي هذه الحالة سيكون رأيه رأياً نقدياً ، ولن يكون رأيه رأي الأدب الذي يصّر على أن عمله الفني يحمل معنى واحداً ، ويكون هذا مخالفاً لحقيقة أن عمله يختلف معناه من قارئ إلى آخر .

وخلاصة الأمر أنه لايمكن وضع قواعد نهائية وبالتالي فليس هناك اكتشاف أخير في تفسير الأدب ، ولكي ننصف عملاً ما فلا بد من شيء من الحرية في تفسيره . وهناك عدة تفصيلات يمكن بها التعرف على العمل الفني وتفسيره مثل : مذهب الكاتب وآرائه ونوع التكنيك الذي يستخدمه والأسلوب الذي يتبعه والتقاليد الأدبية السائدة عنده والحالة الناجمة عن التفاعل بين مختلف الظروف المحيطة به .. الى غير ذلك .

ان مجرد وصفنا لنص بأنه عمل روائي يستدعي كل ماسبق الحديث عنه أو أنه يحمل جميع هذه المظاهر، لذلك لم أركز على عملية مناقشة هذه الأمور كلها، فن الضروري تذكر أن مضمون العمل الفني غير ثابت أو مستقر على حالة واحدة، وبالتالي فإن جميع الأفكار والآراء التي يحتويها النص عرضة لهذا التغيير المستمر في التفسير، وعلى هذا يصبح من الصعوبة بمكان أن تدعى نظرية ما أنها كفيفة بل هذه المشكلات الجمالية على طول الوقت وان نجحت في ذلك لبعض الوقت. كما أنه ليس في مقدرة هذه النظرية أن تحل هذه المشكلات الجمالية في أي وقت لأنها مشكلات تعكس مستويات مختلفة ناجمة عن تغيرات مستمرة للفكر النقدي والفني.

وبناء على هذا فان نظريتي في التحليل والتفسير الخلاق لا تقوم على حل جميع المعضلات التي أوضحتها، وانما تلقي عليها الضوء، لأنها معضلات تجسد مبادئ مختلفة لنصوص ونظريات متعددة. وهذا ما يجعل نظريتي تصلح لتفسير بعض الأعمال دون غيرها وتحديد ماهو فن وماهو غير ذلك. فقد أوضحت من خلال حديثي - عن التفسير الخلاق - فكرتي عن عملية تحليل النص وتفسيره في خطوطها العريضة دون القول بأن هذه هي الطريقة الوحيدة في التفسير، وهنا أقرر مرة ثانية، أن كثيراً من النصوص الأدبية يمكن أن تحلل بطرق مختلفة ومستويات متنوعة من التفسير، مثيرة بذلك عدة تساؤلات وأهداف مختلفة أيضاً. إنني اعتقد عملياً أن مشروعية تحليل الرواية تقوم على أساس رصد الأحداث والوسائل التي يجب ملاحظتها من الناحية البلاغية، لأنه ليست هناك حواجز تفصل بين الرواية والانعكاسات الفلسفية التي تدور حولها.

وهذه الاقتراحات تعني أن دراسة نوع محدد من الأدب سوف يثمر في معرفة الفلسفة العامة له.

# الأفلام الصهيونية في الكيان الصهيوني

بعد حرب  
سنة ١٩٥٦

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

سمير فريد

لم تكن حرب عام ١٩٥٦، ولا حرب ١٩٧٣ بعد ذلك موضوعاً لعدد كبير من الأفلام الصهيونية، سواء داخل «إسرائيل» أم خارجها، وذلك على النقيض من حرب عام ١٩٤٨، ثم حرب عام ١٩٦٧ التي تدور حولها أغلب الأفلام الصهيونية.

والسبب في ذلك ان العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ كان عدواناً استعماريّاً واضحاً «أدانته العالم كله بما في ذلك الولايات المتحدة



الامريكية وان حرب عام ١٩٧٣ كانت أول حرب يهاجم فيها العرب دفاعاً عن أرضهم ويحققون أول انتصار عسكري ضد «إسرائيل» في معركة عبور قناة السويس. فرغم أن الصهيونية تبرز «إسرائيل» كدولة صغيرة محاطة بالأعداء الكبار، إلا أنها أيضاً تبرز أن القوة هي الأساس الذي يجب أن تعتمد عليه هذه الدولة وأنها لا تملك إلا أن تنتصر، وتملك مقومات الانتصار الدائم.

### أعطني عشرة رجال يائسين وأنا أغير بهم وجه العالم

في عام ١٩٦١ تم انتاج الفيلم «الاسرائيلي» الفرنسي المشترك «أعطني عشرة رجال يائسين وأنا أغير بهم وجه العالم» اخراج الفرنسي بيير زيمر.

وقد عرض هذا الفيلم في مهرجان برلين الغربية السينمائي الدولي عام ١٩٦٢، وكتب عنه الناقد السوري صلاح دهنبي آنذاك قائلاً: «كان وفد «إسرائيل» يوازي في العدد الوفد المصري، وقد جاء مزوداً بإعتمادات كبيرة لاقامة حفلة في أضخم الفنادق، ونشر اعلانات في مجلة المهرجان وفي أوسع المجلات الأخرى انتشاراً عن الفيلم الطويل الذي اصطحبه معه الى المهرجان، وكان يتوجج الاعلانات بهاتين الكلمتين: «إسرائيل» تتقدم.

والفيلم من الأفلام القوية التي قدمت في المهرجان، وتدور قصته حول ثلاثة عشر شاباً وفتاة، بعثت بهم الوكالة اليهودية عام ١٩٤٨ الى نقطة ضائعة في صحراء النقب، وطلبت اليهم أن يقيموا فيها «كيبوتز» أي مستعمرة تعاونية «ويصور الفيلم وصول هؤلاء النفر الى المنطقة، وكيف كافحوا وجالدوا وصبروا في وجه عنصر الطبيعة القاسية» ويقول صلاح دهنبي ان الفيلم «دعائي بقالب روائي جذاب، يريد أن يبرهن للناس أن



من يتعب ويكد في الأرض يستحقها، ولا سيما إذا كان يائساً. ولو لم تكن الأرض ملكاً له» (١).

## وصف كفاح

وفي نفس العام ١٩٦١، عرض فيلم «اسرائيلي» فرنسي مشترك آخر باسم «وصف كفاح» اخراج الفرنسي كريس ماركر، وهو فيلم تسجيلي مدته ساعة عن انجازات الدولة الصهيونية.

ويمثل هذا الفيلم نظرة العديد من المخرجين «التقدميين» في الغرب الى اسرائيل. فهم يؤيدون حق «اسرائيل» في الوجود، متجاهلين حقوق الشعب العربي الفلسطيني في أرضه ووطنه. ويرى بعض النقاد الفرنسيين التقدميين مثل جي انيبل ان هذا التجاهل تم بدون وعي. ولكن الواقع ان الوعي هو السمة المميزة للمخرج الذي يوصف بالتقدمية. ويتسم المخرج الذي يوصف بهذا الوصف أيضاً بقدرته على مراجعة مواقفه، أو ما يسمى بالنقد الذاتي. ولو كان كريس ماركر قد أخطأ في عام ١٩٦١، فقد كان يمكن أن يخرج فيلماً آخر عن نفس الموضوع بعد ذلك، وخاصة بعد تبلور مقاومة الشعب العربي الفلسطيني للاحتلال الصهيوني من خلال انشاء منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٥.

ان النظرة اليسارية السطحية الى الحركة الصهيونية والى دولة اسرائيل من أهم الأسلحة التي تعتمد عليها الدعاية الصهيونية في العالم. بل ان موقف كريس ماركر يستوي وموقف الهولندي يوريس ايفانس والسوفييتي رومان كارمن فكلاهما من أكبر المخرجين التسجيليين «التقدميين» في تاريخ السينما. وقد عبرا في أفلامهما عن أحداث العالم الكبرى في فترة مابين الحربين العالميتين. ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى الثورة المضادة في شيلي عام ١٩٧٣. ومع ذلك ليست هناك لقطة واحدة من بين ملايين اللقطات التي صورها عن القضية الصهيونية، أو القضية الفلسطينية

— العربية. وهذا الهروب في الواقع هو نوع من التواطؤ، والصمت ذاته موقف سياسي، ويعكس نفس النظرة اليسارية السطحية الى الصراع العربي الصهيوني.

### التاريخ الحقيقي لفلسطين:

وفي عام ١٩٦٢، تم في «اسرائيل» انتاج فيلمين روائيين طويلين وهما «جوزيف الحالم» اخراج يورام كراوسن، عن قصة من قصص التوراة، و«يالها من فرقة» اخراج زيف هافاست، كوميديا تدور في أوساط القوات العسكرية الصهيونية قبل انشاء «اسرائيل»، كما تم انتاج الفيلم التسجيلي الطويل «التاريخ الحقيقي لفلسطين» اخراج ناثان اكسلرود وياؤول زيلبرك ويوري زوهار، وهو أهم هذه الأفلام، وأخطرها لأنه يعبر عن وجهة النظر الصهيونية في تفسير تاريخ فلسطين.

وناثان اكسلرود هو أحد ثلاثة تذكروهم مراجع السينما الصهيونية على أنهم آباء السينما الاسرائيلية مع باروخ اجداتي وجاكوب بن دوف. ففي العشرينيات اخرج اكسلرود بضعة أفلام تسجيلية كما اخرج عام ١٩٣٢ فيلماً روائياً طويلاً بعنوان «أودر» عن كفاح الشباب اليهودي في المستعمرات التعاونية «الكيبوتزات» أما جاكوب دوف فقد أخرج «حياة اليهود في أرض الميعاد» عام ١٩١٢ و«الفرقة اليهودية» عام ١٩٢٢ وأما باروخ اجداتي فقد أخرج «هذه أرضي» عام ١٩٧٢، وهو أول فيلم ناطق بالعبرية.

وتاريخ فلسطين في فيلم «التاريخ الحقيقي لفلسطين» هو تاريخ اليهود الذين عاشوا فيها فترة من الزمن قبل الفين وخمسمائة عام ثم عادوا اليها في القرن العشرين، واعلنوا قيام دولة «اسرائيل» عام ١٩٤٨.

وتتواتر كلمة «تاريخ» في الكتابات الصهيونية فالصهيونية «تدافع عن فكرة القومية اليهودية» وتصدر عن تصور ان هذه القومية لا تستند إلى لغة

مشتركة أو اقتصاد مشترك، وانما تستند الى تراث «تاريخي» مشترك وحسب أي أن الصهيونية «رؤية للتاريخ» بالدرجة الأولى. ويتداخل التاريخ المقدس، اي التاريخ كما جاء في العهد القديم «التوراة» مع تاريخ العبرانيين أو الاسرائيليين وهو التاريخ الواقعي لقباثل «الخابيرو» الذي يرجع الى عام ١٢٠٠ ق.م ويتداخل الاثنان مع تواريخ الأقليات اليهودية ليصبح الجميع مايسمى بالتاريخ اليهودي.. ولذا «تصبح الحدود «التاريخية» هي الحدود المنصوص عليها في العهد القديم (من نهر مصر الى الفرات)، وهي حدود لم يشغلها اليهود في أي لحظة من تاريخهم ولا حتى أيام داود أو سليمان».

وحسب هذا الفهم «تكون أكثر الفترات خصوبة في حياة اليهود هي الأعوام القليلة التي قامت فيها دولة يهودية في فلسطين، وتكون ثورة المكابيين الذين دافعوا عن الدائرة اليهودية وعن الوجود الرسمي اليهودي في فلسطين هي إحدى القيم القليلة بل والنادرة في هذا التاريخ، وتكون الحركة الصهيونية هي التعبير الحقيقي عن هذا التمرکز العدواني الذي يجسد روح «التاريخ اليهودي» ولكن المشكلة بالنسبة لهذا التقسيم البسيط أن الصهيونية تكتسب شرعيتها من افتراض وجود هذا التاريخ اليهودي ومن تعبيرها عنه. ولكن «التاريخ اليهودي» هو أساساً نتاج وجود اليهود في «المنفى» فمن يتقبل مقولة «التاريخ اليهودي» فهو أيضاً يتقبل وجود اليهود في المنفى كحقيقة أساسية» (٢).

### غيوم فوق اسرائيل:

وفي عام ١٩٦٣ أخرج مناحم جولان أول أفلامه الروائية الطويلة وعنوانه «ايلدارو» وهو المخرج الذي سيصبح بعد ذلك واحداً من أهم صناع السينما الصهيونية في «اسرائيل»، ان لم يكن أهمهم جميعاً.

وانتج في هذا العام أيضاً فيلم «غيوم فوق «اسرائيل»» اخراج ايلان

الداد، ويعتبر أحد الأفلام «الاسرائيلية» القليلة جداً التي تناولت حرب عام ١٩٥٦ وعن هذا الفيلم يقول الناقد المصري سعد الدين توفيق :

«بطل الفيلم طيار «اسرائيلي» اسمه دان . نراه في بداية الفيلم يقود طائرة من طراز ميسستير فوق الاراضي المصرية في سيناء . يضطر الطيار عندما تتعطل طائرته لسبب فني الى الهبوط بالمظلة . ويصل الى الأرض سالماً ، ويسير متجهاً نحو الحدود «الاسرائيلية» واثناء سيره يكتشف ان طائرته عندما ارتطمت بالأرض والنيران مشتعلة فيها إحرقت مجموعة من الخيام التي يعيش فيها اللاجئين الفلسطينيين . ولم تنج من الحريق سوى خيمة واحدة تعيش فيها لاجئة مع ابنها عزيز وعمره خمس سنوات ، وابنتها الصغيرة التي لاتزال طفلة رضيعة» .

ويستطرد سعد الدين توفيق «لقد كان في مقدور الطيار الاسرائيلي أن يقتل الأم وابنها وابنتها . في الحرب يحدث هذا مع العدو . الا ان الطيار الإنسان لايفعل هذا . وانما تأخذه الشفقة عليهم لأنه انسان متحضر . وضع هنا خطأ عريضاً تحت هذا المعنى . وبعد مشهد التشويق هذا نفاجاً بأن الطيار وهو يدرك أنه معرض للخطر في كل لحظة لأنه في أرض مصرية . يقوم أولاً بتضميد جراح هذه المرأة الفلسطينية ، ثم يعامل طفليها معاملة رقيقة . ويساعدها على اطعامهما ، وتشعر المرأة بالاطمئنان» (٣) .

وهكذا يصور فيلم «غيوم فوق «اسرائيل»» «العدوان الثلاثي على مصر وكأنه حرب فرضت على «اسرائيل» دفاعاً عن نفسها . ويقلب الحقائق رأساً على عقب فيما يتعلق بالعلاقة بين الفلسطينيين واليهود والمستوطنين في أرض فلسطين العربية . فمن المعروف ان اليهود الذين طالما تعرضوا للاضطهاد بسبب مشاعرهم ضد «الاغيار» في أوروبا يمارسون اضطهاد الشعب العربي الفلسطيني وخاصة بعد انشاء دولتهم الملفقة القائمة على مجموعة من الأوهام والأكاذيب الكبيرة .

ويساهم مثل هذا الفيلم في تعمية جمهوره عن حقيقة حرب ١٩٥٦ وعن حقيقة «إسرائيل» والصهيونية وواجب الناقد السينمائي الحق أن يكون على وعي تام بمدى الصدق والكذب في الأفلام فيما يتعلق بالواقع والتاريخ ونقل هذا الوعي إلى قرائه في كل مكان. ولكن للأسف فإن نقاد امريكا مثلاً عند عرض هذا الفيلم في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦ أثنوا عليه كما يقول الناقد سعدالدين توفيق. وتواطؤ النقد الغربي مع السينما الصهيونية بصفة عامة من أكثر الصفات سوادا في تاريخه. ويكفي انه لا يوجد مرجع واحد عن السينما الصهيونية بأية لغة من لغات أوربا ولا أية اشارة إلى هذه السينما في التاريخ الهام للسينما بما في ذلك تاريخ جورج سادول.

### لا .. ليس يوم السبت :

وفي عام ١٩٦٤ تم انتاج الفيلم الاسرائيلي الفرنسي المشترك «لا .. ليس يوم السبت» اخراج الفرنسي اليكس جوفيه. ويعبر الفيلم في اطار كوميدي عن «قانون العودة» الصهيوني الذي يجعل لكل يهودي في العالم الحق في العودة إلى «إسرائيل» والحصول على الجنسية «الإسرائيلية»، وهي جنسية مزورة أصلاً. وذلك من خلال قصة قائد أوركسترا يهودي في فرنسا تأتيه روح والده وتوصيه بالألا يعطي ثروته لأولاده إلا إذا هاجروا إلى «إسرائيل» وتزوجوا من «إسرائيليات».

ومن المعروف ان «قانون العودة» الصهيوني لم يساهم في حل «المشكلة اليهودية» بالنسبة الى يهود العالم لأن الصهيونية برمتها، لم تكن ولن تكون حلاً لهذه المشكلة، وانما جعلت كل يهودي في بلده يعيش وكأن له جنسيتين، الأمر الذي يجعل ولاءه لوطنه موضع الشك، وبالتالي تتجسد المشكلة اليهودية وتزداد، بدلاً من أن تنتهي. والمقصود من يوم السبت في هذه الكوميديا الفرنسية الرديئة هو الاشارة الى امتناع اليهود عن العمل في يوم السبت وذلك للتأكيد على الطابع اليهودي للفيلم من عنوانه.



ومثل أغلب مخرجي الأفلام الصهيونية لا يعتبر اليكس جوفيه من المخرجين المتميزين على أي مستوى .

### ثمانية ضد واحد :

ومن الانتاج المحلي في « اسرايل » عام ١٩٦٤ « ثمانية ضد واحد » اخراج مناحم جولان . وفي هذا الفيلم تبدو فاشية السينما الصهيونية بوضوح . إذ يدور حول مجموعة من الصبية في أحد الكيبوتزات يشبهون في أن طبيب الكيبوتز جاسوس للعرب . ويخاطرون بحياتهم في سبيل كشفه . فالفيلم يدرّب الصبية على اعتبار كل ما يحدث في حياتهم اليومية نوعاً من « الأسرار العسكرية » ويخلق فيهم روح الشك في كل ما حولهم ويصور لهم الحياة وكأنها حرب طويلة لانهاية لها وعليهم أن يستعدوا دائماً لخوضها .

ومن المعروف ان كل مواطن « اسرايلي » رجلاً أو امرأة يجنّد لفترة من الوقت كما في كثير من دول العالم . ولكنه على العكس من كل دول العالم يظل حتى سن التاسعة والأربعين يقضي فترة في الخدمة العسكرية تصل الى ثلاثة شهور في كل سنة . والنزعة الى عسكرة الحياة بصفة عامة ، وعسكرة الصبية بصفة خاصة من سمات المجتمعات الفاشية . ولكن هذه السمة هي أبرز سمات المجتمع الاسرائيلي . ونجدها في العديد من الأفلام الاسرائيلية من مختلف الأنواع الدرامية . وبالطبع فان جميع مخرجي هذه الأفلام مثلهم مثل كل مواطنيهم خدموا في الجيش ، ويخدمون فيه كل سنة فترة من الوقت .

### عصاه تحت الضوء :

ومن أفلام عام ١٩٦٤ الاسرائيلية أيضاً فيلم « عصاه تحت الضوء » اخراج الكسندر راماتي . وفيه نرى مرة أخرى تزييف العلاقة بين العرب والصهاينة في فلسطين حيث يطلب جندي « اسرايلي » من شيخ عربي مساعدته لانتقاذ جندي آخر اصيب في انفجار لغم ، فيقوم العربي بمساعدته



رغم انه والد أحد الفدائيين الذين يطلقون عليهم «المخربين» في كل الأفلام الإسرائيلية .

نعم ، قد يحدث هذا في الواقع لأسباب انسانية ، ولكن ابرازه على الشاشة بقصد تحويل المشكلة بين العرب والاسرائيليين وكأنها مشكلة «سوء تفاهم» عابر شيء آخر تماماً . كما ان العربي الحقيقي ليس على استعداد للتعاون مع أولئك الذين اغتصبوا ارضه ويبررون قتل أهله والتنكيل بهم .

### صلاح :

ولكن أهم الأفلام الاسرائيلية عام ١٩٦٤ هو فيلم «صلاح» اخراج افرام كيشون الذي يعد من كبار مؤلفي المسرح ، ومخرجي السينما في «اسرائيل» . وقد رشح فيلم «صلاح» الذي انتجه مناحم جولان لجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي عام ١٩٦٥ ضمن جوائز الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية المعروفة بهذا الاسم .

يقول الناقد سعدالدين توفيق : «يعالج فيلم «صلاح» قضية المهاجرين اليهود من مختلف الجنسيات الى الدولة الجديدة ، ونوع الاحتكاك الذي ينشأ بين اليهودي الشرقي واليهودي الأوربي في هذا المجتمع الغريب .»

وبطل القصة يهودي يمني عجوز هو صلاح نراه في أول الفيلم يصل بالطائرة التي تقل مهاجرين جددًا الى «اسرائيل» . ومعه زوجته الحامل وأولاده الستة . وعند تسجيل البيانات اللازمة يزعم صلاح انه صانع أحذية ثم نراه مع اسرته ينقلون مع المهاجرين الشرقيين الى منطقة فقيرة بيوتها من طين ، لكل أسرة غرفة واحدة فقط .. ولايجد صلاح غضاضة في أن تعيش اسرته في هذا المستوى الحقيير . فهو رجل كسول يقضي معظم وقته في لعب الطاولة التي يبدو انه يجيدها بدليل انه يكسب دائماً كلما لاعب يهودياً اوروبيا . وفي الوقت نفسه يذهب ابنه الكبير وابنته الكبيرة للعمل في مزرعة

تعاونية. ويحب الابن فتاة اوربية من زميلاته، وتقع الابنة في حب فتى اوربي من زملائها.

وتجرى الانتخابات في المدينة التي يسكنها صلاح ويلعب صلاح دوراً مهماً في هذه الانتخابات اذ يعتمد عليه كل مرشح في الدعاية له في حيه بين جيرانه وزملائه المهاجرين. ويوضح لنا الفيلم ان صلاح لايفعل ذلك ايماناً بالمبادئ السياسية التي يعتنقها المرشح، وانما نظير المكافأة التي يتقاضاها عن هذه الخدمة. والمكافأة هي وعد أن يظفر صلاح بشقة من شقق المباني الجديدة التي تبنى للمهاجرين. وتنتهي المعركة الانتخابية، وتتبخر وعود المرشحين ويخرج صلاح من المولد بلا حمص. لقد خدعوه وبقي مع أسرته في الغرفة التي نزلوا بها.

وتبدأ بعد ذلك مغامرة جديدة لصلاح اذ يذهب للعمل في غابة جديدة يجري زرع الأشجار فيها لحساب مليونير يهودي امريكي تبرع بمبلغ كبير «لاسرائيل» وعندما يأتي هذا المليونير لزيارة هذه الغابة، يضع المسؤولون لافتة كبيرة عليها اسم المتبرع. وبعد انتهاء الزيارة تنزع اللافتة، وتوضع بدلاً منها لافتة أخرى عليها اسم متبرع آخر جاء أيضاً ليزور الغابة.

وهنا يدرك صلاح انه ليس الضحية الوحيدة لعملية النصب التي تقوم بها السلطات. ويغضب غضباً شديداً يجعله ينهال تحطيماً وتخريباً في هذه الغابة. وتكون النتيجة طبعاً هي طرده من العمل في الغابة ويعود صلاح مرة أخرى الى الشارع بلا عمل وبلا مال.

ثم تأتي مغامرته الثالثة. وهي البحث عن كلب ضاع، واعلن صاحبه في الصحف عن مكافأة سخية لمن يعثر عليه. ولا يعرف صلاح طبعاً أين الكلب. ولكنه يريد أن يحصل على المكافأة بأية طريقة. وليست هناك وسيلة إلا سرقة كلب، أي كلب، وتقديمه لصاحب الإعلان إلا أن هذه المحاولة الساذجة لا تنجح. ومرة أخرى يجد صلاح نفسه في الشارع بلا

عمل وبلا مال .

وهنا تبدأ مغامرته الرابعة . انه في هذه المرة يبحث عن عمل في المزرعة التعاونية التي التحق بها ابنه وابنته . ولكن صلاح ( كما نعرف ) لا يجيد أي عمل ، حتى صنع الأحذية التي خدع السلطات عندما ادعى كذباً أنها حرفته فيكلفه المشرف على المزرعة بأن يعمل حمالاً . يعرض عليه عملية أجرها خمسة جنيهات . وهي نقل بعض قطع الأثاث من مبنى إلى آخر . وهنا تظهر شخصية صلاح الحقيقية وهي استغلال كل ظرف لمصلحته . اذ ما أن يبدأ تنفيذ العملية التي كلف بها حتى يبدأ هو في المساومة لاتمامها . ففي منتصف الطريق يطلب أجراً اضافياً . ويرضخ المشرف لطلبه و يوافق على منحه أجراً اضافياً . و يتنهج صلاح بهذه النتيجة . وعندما يصل الى باب المبنى الآخر يتوقف مرة ثانية عن العمل و يطلب أجراً اضافياً آخر . ولكن المشرف في هذه المرة لا يذعن لمشينة صلاح . يرفض اعطاءه أي أجر اضافي آخر عن هذه العملية . فيترك صلاح قطع الأثاث أمام الباب وينصرف .

وتذهب كل محاولات صلاح للحصول على المبلغ المطلوب ثمناً لشقة من الشقق الجديدة هباء . ثم تخطر على باله فكرة جديدة ، انها مغامرته الخامسة إذ تقدم اليه سائق سيارة أجرة يطلب يد ابنته لأنه يحبها . ويستغل صلاح هذه الفرصة فيطلب من السائق ألف جنيه مهرأ لابنته « حبوبة » ويبيدي السائق استعداده لدفع هذا المهر . ولكن المشكلة ان حبوبة تريد أن تتزوج من زميلها الأوربي الذي تحبه . ويعرف صلاح ان هذا الفتى لا يستطيع أن يدفع مهرأ كبيرأ كهذا لحبوبة . فيطلب منه صلاح مهرأ « مخفضأ » وقدره ثمانمائة جنيه ، المساومة مرة أخرى . ولكن حتى هذا المبلغ يعجز الفتى عن دفعه .

ولهذا يجتمع اعضاء المزرعة لبحث هذه المشكلة ، و يقررون بالاجماع

رفض هذا الطلب فان أموال المزرعة لا يمكن أن تستخدم في مثل هذا الغرض.

ويغضب الفتى لأن المزرعة رفضت مساعدته، فيستقيل من عمله. وهنا يتدخل المشرف على المزرعة في الأمر. يحاول اقناع صلاح بأن يتم الزواج بلا مقابل كما يفعل الجميع في المزارع التعاونية. ولكن صلاح يتمسك بنطلبه. ويوضح للمشرف انه يريد هذا المبلغ ليشتري به شقة. ويقول له انه بذل كل ما في وسعه للحصول عليه دون جدوى. ويقدر المشرف هذا الظرف الخاص. ويقتنع بوجهة نظر صلاح ويدرك في الوقت نفسه ان حبوبة ستكون ضحية تلك الظروف لأنها ستزوج رجلاً دميماً لا تحبه. كما ان حبيبها الاوربي العامل في المزرعة سيظل تقيساً في حياته وفي عمله لأنه فقد حبيبته. وهكذا يوافق المشرف على طلب صلاح ويدفع له مهر ابنته. وفي هذه اللحظة يتقدم ابن صلاح ومعه صديقته الاوربية، ويعلنان انهما قررا الزواج. وهنا يطلب المشرف من صلاح أن يدفع مهراً لعروس ابنه قدره ثمانمائة جنيه. ويدفع صلاح المبلغ صاغراً. ولكن الفيلم ينتهي نهاية سعيدة. إذ يوافق المسؤولون عن المساكن الشعبية على نقل صلاح واسرته وبقيّة أهل الحي إلى المباني الجديدة». (٤)

والهدف الأول لفيلم «صلاح» هو «تطبيع» الأفلام الاسرائيلية بتناول مشاكل الحياة فيها بعيداً عن الصراع العربي - الصهيوني. وعزل هذا الصراع في حد ذاته يعني التسليم بكل الادعاءات الصهيونية وتجاوز ذلك الى التعبير عن الحياة في المجتمع الصهيوني. ومثل كل سينما فاشية، فان السينما الصهيونية في اسرائيل تتناول مشكلة التفرقة بين اليهود الشرقيين واليهود الغربيين بعنصرية واضحة ضد اليهود الشرقيين لا يخفف من غلوائها كون الفيلم كوميدياً، أو يغلب عليه الطابع الكوميدي. وتناول هذه المشكلة بعمق من شأنه أن يكشف العديد من أوهام الدولة الصهيونية التي تدعي حل

المشكلة اليهودية في العالم ، بينما تفرق داخلها بين يهود الشرق و يهود الغرب . وهذه التفرقة تؤكد من ناحية أخرى ان الاقليات اليهودية في دول العالم المختلفة تشكل جزءاً من هذه المجتمعات ولا تشكل في مجموعها شعباً واحداً حتى لو اجتمعت في مكان واحد .

### من الأمس إلى الغد :

ومن أفلام عام ١٩٦٤ « الاسرائيلية » الطويلة أيضاً هذا الفيلم التسجيلي «من الأمس إلى الغد» اخراج بانشيد أكاواتي . وهو فيلم وثائقي عن المستعمرات اليهودية الأولى في فلسطين والصراع مع سلطات الانتداب البريطاني .

والادعاء الصهيوني بالصراع بين اليهود وسلطات الانتداب البريطاني الذي فرض على فلسطين عام ١٩٢١ من أكثر الادعاءات الصهيونية تزييفاً للتاريخ . إذ يبدو الأمر مع هذا الصراع وكأن هؤلاء المهاجرين اليهود هم أصحاب الأرض التي فرض عليها الانتداب . وبالتالي تصبح حرب عام ١٩٤٨ هي حرب الاستقلال فعلاً ، بينما المؤكد تاريخياً ان الحكومة البريطانية «رأت أن تضمن صلح وثيقة دولية، وأصبحت بريطانيا مسؤولة عن تنفيذه أمام عصبة الأمم . واتبعت ادارة الانتداب سياسة موالية لليهود، فعين اليهودي الصهيوني السير هربرت صمويل مندوباً سامياً بريطانياً ، ونشط اليهود في ظل الادارة الانجليزية كي يصبحوا أكثرية في فلسطين تمهيداً لوضع يدهم على البلاد ، واتجهوا في ذلك الى وسيلتين : الأولى تشجيع هجرة اليهود الى فلسطين على أوسع نطاق ، والثانية تشجيع انتقال الأراضي من العرب الى اليهود بالوسائل المختلفة ك شراء الأراضي ومنح القروض لليهود ، وتقديم المساعدات لتشييد المستعمرات» (٥) .

### ليلة في طبرية :

وفي عام ١٩٦٥ انتج الفيلم « الاسرائيلي » الفرنسي المشترك « ليلة في



طبرية» اخراج الفرنسي هرفيه بروميرجيه ، و يدور حول مهندس فرنسي يوفد إلى «اسرائيل» للاشراف على انشاء مؤسسة كبرى . وتختفي ابنته ذات يوم، ويعتقد الجميع ان العرب قد خطفوها للحصول على فدية . (٦)

ويأتي فيلم «ليلة في طبرية» بعد اعلان قيام الثورة الفلسطينية في الأول من يناير عام ١٩٦٥ ليحاول تشويه الثورة أمام العالم الغربي بصفة خاصة من خلال الانتاج المشترك وتصوير المقاتلين الفلسطينيين من أجل حقوقهم الوطنية المشروعة، وكأنهم جماعات من المخربين وقطاع الطرق الذين يخطفون من أجل الحصول على فدية مالية . وهذا التجاهل المتعمد للصراع العربي الصهيوني داخل فلسطين المحتلة يؤكد فاشية السينما الصهيونية في «اسرائيل» برفض طرح هذا الصراع كمشكلة حقيقية داخل «اسرائيل» .

#### حقيية القاهرة :

وفي فيلمه الثالث «حقيية القاهرة» عام ١٩٦٥ يتناول مناحم جولان لأول مرة - وليس لآخر مرة - مايمكن أن نطلق عليه الصراع الذري بين الدول الغربية ودولة «اسرائيل» الصهيونية العنصرية .

يصور فيلم «حقيية القاهرة» مغامرات عميل اسرائيلي في مركز ذري للصواريخ في القاهرة يديره عالم الماني . ان المخابرات المصرية تكتشف أمر العميل ولكنه يقتل من كشفه . ويتمكن من خطف ابنة العالم الألماني والهرب بها إلى (روما) وهناك تدور مطاردة طويلة بين المخابرات المصرية والعميل الاسرائيلي يتبين خلالها العالم الالماني ان المخابرات المصرية لايعنيها أمر ابنته وفي النهاية ينتصر العميل «الاسرائيلي» ويقتل مدير المخابرات المصرية ويعيد الفتاة إلى والدها ولكن في «اسرائيل» .

وأحداث هذا الفيلم الذي يعد تقليداً لأفلام الدرجة الثالثة في هوليوود



المسماة بأفلام الجاسوسية تروج لعدة أفكار صهيونية حول موضوع الصراع الذري بين الدول العربية و«إسرائيل». فالفيلم يروج لفكرة ان المصريين متخلفون مثلهم مثل كل العرب سواء من ناحية القدرة على اقتحام مجال الذرة، ام من ناحية القدرة على مواجهة مخابرات «إسرائيل». وان على علماء الغرب (الألمان مثلاً) أن يدركوا أنهم يتعاملهم مع العرب يتعاملون مع الجانب الخاسر، غير المتحضر، ضد «إسرائيل» المنتصرة المتقدمة المتحضرة..

ان فيلم «حقيية القاهرة» يريد أن يطمئن جمهوره في «إسرائيل»، ويشير اعجاب جمهوره في أوروبا وأمريكا ويخيف جمهوره من العرب داخل «إسرائيل»، وفي كل مكان يعرض فيه الفيلم.

ولكن الواقع ان الفيلم نفسه ولد من خلال الخوف من المخابرات المصرية والخوف من دخول مضر الى مجال الذرة. والمعروف ان المخابرات المصرية قد نجحت في تلك الآونة في القبض على عديد من عملاء «إسرائيل» في مصر، ومن المعروف أيضاً ان عدد علماء الذرة المصريين يمثلون أكبر عدد متخصص في هذا المجال في الوطن العربي والشرق الأوسط وأفريقيا، وان كفاءتهم العلمية مشهود لها في العالم كله.

### ثقب في القمر:

وشهد عام ١٩٦٥ عرض الفيلم الروائي الطويل الأول لمخرجه يوري زوهار، وهو فيلم «ثقب في القمر» الذي عرض في اسبوع النقاد بمهرجان كان ذلك العام. وتدور أحداث هذا الفيلم في أوساط الجيش مثل عدد كبير من أفلام «إسرائيل» وأفلام كل النظم الفاشية كما سبق أن أشرنا. ويروي مغامرات جندي يحارب التبذير في الجيش في اطار كوميدي، ويتمكن في نهاية الفيلم من القبض على أحد الجواسيس. وسوف يصبح يوزي زوهار بعد ذلك من أهم مخرجي الأفلام في «إسرائيل»، ويناال

جائزة الدولة «قيثارة دافيد» ،

### ثلاثة أيام وطفل :

شهد النصف الأول من عام ١٩٦٧ قبل حرب يونيو، انتاج عدة أفلام اسرائيلية روائية طويلة من أهمها « ارفينكا » اخراج افرام كيشون و« دورية استكشاف » اخراج ميسا كير، ويدور حول فرقة كوماندوز «اسرائيلية» تنجح في خطف رئيس جماعة عربية «ارهابية» و«ثلاثة أيام وطفل» الفيلم الطويل الثاني لمخرجه يوري زوهار، والذي عرض في مسابقة مهرجان كان في مايو من ذلك العام. وكان أول اشتراك «لإسرائيل» في مهرجان كان، وفاز ممثله الأول أودد كوتلر بجائزة أحسن ممثل، وكانت أول جائزة دولية تفوز بها السينما الصهيونية في «إسرائيل».

وفيلم «ثلاثة أيام وطفل» مثل فيلم «صلاح» يحاول «تطبيع» المجتمع «الإسرائيلي»، بل ويتجاوز فيلم «صلاح» في ذلك، فهو لا يناقش مشكلة اجتماعية أو يعرض لها بالنقد، وإنما يعبر عن أزمة روحية يعيشها شاب يسكن في القدس، ويبحث عن الحب والصدقة، ان ايلي يعيش مع زميل له يدعى يائيل، ولكنهما لا يتقاهما. ويتذكر ايلي دائماً حبيبته في «الكيبوتز» التي تزوجت من غيره. وذات يوم تأتي إليه مع زوجها في زيارة للقدس ويتركان لديه ولدهما الصغير وعبر ثلاثة أيام يقضيها الطفل مع ايلي تتجسد أزمته الروحية حتى انه يفكر في قتل الطفل. وينتهي الفيلم نهاية مفتوحة لاندرك منها على وجه التحديد هل سيقتل ايلي الطفل أم سيقتل نفسه.

ومستوى فيلم «ثلاثة أيام وطفل» جدير بالعرض في مسابقة مهرجان كان من الناحية الفنية. ولكن الجائزة التي فاز بها ممثله الأول كانت جائزة سياسية بحثة. ففي تلك الأيام من مايو عام ١٩٦٧ كانت الأزمة السياسية بين مصر و«إسرائيل» قد بلغت ذروتها. وكانت الدعاية

الصهيونية في العالم في ذروتها أيضاً. بل لقد تحول المؤتمر الصحفي الذي عقد بعد عرض الفيلم «الإسرائيلي» إلى مظاهرة سياسية مؤيدة «لإسرائيل» قادها ببراعة الممثل الأمريكي الصهيوني جيرى لويس رغم انه لم يشارك في الفيلم على أي نحو.

ومن ناحية أخرى كان هناك العديد من الممثلين الذين يتفوقون على الممثل «الإسرائيلي» بأي مقياس من المقاييس، مثل ديرك بوجارد في فيلم «حادث» اخراج جوزيف لوزي، ودافيد هيمينجزي في فيلم «تكبير الصورة» اخراج مايكل انجلو إنطونيوني وغيرهما. ولقد ارادت لجنة التحكيم أن تعلن تأييدها «لإسرائيل» في أول مرة تشترك فيها في مسابقة مهرجان دولي للسينما. ولكن يبدو ان «إسرائيل» كانت تطمح الى جائزة أكبر فلم يحضر ممثلها لاستلام جائزته.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

هوامش:

- (١) صلاح ذهني: مجلة «المعرفة» السورية - عدد سبتمبر عام ١٩٦٢ - عن بحث أحمد فياض المبرجي «التعريف بالمصادر العربية لدراسة السينما الصهيونية» المقدم إلى الحلقة الدراسية التي نظمتها المؤسسة العامة للسينما والمسرح في بغداد عام ١٩٧٩ عن السينما الصهيونية.
- (٢) د. عبد الوهاب المسيري: موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، القاهرة عام ١٩٧٥.
- (٣)، (٤) سعد الدين توفيق: مجلة «الهلal» المصرية - عدد مايو ١٩٧٠.
- (٥) د. عبد الوهاب المسيري: المرجع السابق.
- (٦) جي انيبل: اضاء على السينما الصهيونية - ترجمة وليد شमित، مجلة «الدستور» اللبنانية (في لندن) العدد ٤٠٦ في ٢٠ نوفمبر عام ١٩٧٨.